LOS HOMBRES de la historia

111

La Historia Universal a través de sus protagonistas

Giotto

Centro Editor de América Latina



Renzo Federici

Tal es el prestigio de Giotto, tan rica es su obra y profunda su influencia sobre el arte de su tiempo y del futuro, que la calificación de "protagonista" no requiere justificaciones o explicaciones. De pocos artistas se ha afirmado con tal unanimidad la relevancia capital en el devenir del arte, la verdadera función de iniciador de una nueva época sobre cuyo fondo se coloca su figura abriéndose a un futuro solemne. Y como tal, Giotto entra con pleno derecho en la esfera del implacable historicismo contemporáneo. Es decir, la época que él inicia se define con su fisonomía y su dimensión histórica. Hombre de mentalidad netamente secular su arte puede calificarse de burgués y eclesiástico-oficial, en relación con la Curia, la Comuna y los exponentes más altos de la burguesía, ligados todos por intereses comunes y por una posición común. Desde esta perspectiva la imagen de Giotto se enfoca con otra claridad y su mentalidad racionalista, objetiva, equilibrada adquiere una intensidad nueva. El ciclo en el que se inserta el personaje se abre bajo el signo de un racionalismo mundano y desprejuiciado pero no debe olvidarse que aún lo acompañan ribetes de pasión y de tinieblas. Por eso se ha hablado de unidad entre una visión realista y, en muchos aspectos, ya humanista del mundo, y una visión metafísica y trascendente del mismo. De allí que el realismo de Giotto no debe hacer olvidar la estructura jerárquica que todavía persiste en su raíz. Toda historización, justamente por serlo, no debe forzar la comprensión del pasado más allá de sus límites intrínsecos. Según la tradición más aceptada, nació en 1267 en Vespignano y murió en Florencia en 1337. Coetáneo de Dante, vivió por lo tanto en un período de excepcional dinamismo histórico del que fue uno de los intérpretes mayores y uno de aquellos que, mediante la toma de conciencia, contribuyeron a tornarlo conocido y operante. Un espíritu laico entonces, si bien dentro de una sociedad todavía estructurada según finalidades transcendentes.

Ultimos títulos publicados en esta colección:

Esta obra ha sido publicada originalmente en Italia por Compagnia Edizioni Internazionali S.p.A. - Roma Milán
Director Responsable: Pasquale Buccomino
Director Editorial: Giorgio Savorelli
Redactores: Mirella Brini, Ido Martelli, Franco Occhetto, Andreina Rossi Monti

111 - Giotto - Cristianismo y Medioevo
Este es el segundo fascículo del tomo Cristianismo y Medioevo (Vol. 2)
La lámina de la tapa pertenece al tomo Cristianismo y Medioevo (Vol. 2) del Atlas Iconográfico de la Historia Universal.

Ilustraciones del fascículo Nº 111:
Alinari, Florencia: p. 30 (2); p. 31 (4); p. 32 (1, 3, 4); p. 36 (1, 2); p. 41 (1, 4); p. 44 (1, 2); p. 48 (1, 2); p. 50 (1); p. 52 (1-3); p. 53 (4, 5). P. Malvisi: p. 35 (1).
Societá Scala, Florencia: p. 35 (2, 3); p. 36 (1, 2); pp. 42-43; p. 47 (1, 2); p. 51 (2); p. 54 (1).

Traducción de Antonio Bonanno

Centro Editor de América Latina S. A.
Piedras 83 - Buenos Aires
Hecho el depósito de ley
Impreso en la Argentina - Printed in Argentina
Se terminó de imprimir en los talleres gráficos de Sebastián de Amorrortu e Hijos S. A. - Luca 2223, Buenos Aires, en Julio de 1970.

Giotto

Renzo Federici

1266
Las Artes Mayores, o sea las corporaciones de los grandes mercaderes y banqueros, obtienen en Florencia la paridad de derechos con los nobles.

1267
Giotto nace en Colle de Vespignano, cerca de Vicchio de Mugello. La fecha se deduce del *Centiloquio,* de Antonio Pucci, en el que se dice que murió a los setenta años.

1275
Comienzo de los frescos de Pietro Cavallini en San Pablo de Roma.

1277-80
En este lapso (son los años del pontificado de Nicolás III Orsini) se ubica la fecha del comienzo de los frescos de Cimabue en el crucero de la Basílica superior de Asís.

1278
Nicolás Pisano y su hijo Giovanni realizan la Fuente Mayor de Perugia.

1280-1290 (?)
Aprendizaje de Giotto con Cimabue. Se supone que Cimabue lo llevó con él a Roma en uno de sus viajes. Giotto también pudo haber tenido contactos con artistas romanos en Asís.

1282
En Florencia se establece que los nobles pueden gozar de los derechos políticos sólo si están inscriptos en una de las Artes [gremios].

1285
Madonna Rucellai de Duccio de Boninsegna para la igesia florentina de Santa María Nueva.
Ciborio de Arnolfo en la iglesia de San Pablo de Roma.

1285-95
Actividad de Giovanni Pisano en el Domo de Siena.

1288 aprox.
Jacobo Torriti realiza el mosaico absidal de San Juan de Letrán.

1290-95 (?)
Primera actividad de Giotto en Asís. Se considera de esta época su participación en los frescos de las *Historias de Isaac, Historias de José* e *Historias del Nuevo Testamento,* pintadas en los registros altos de las paredes de la Basílica Superior de Asís en correspondencia con los dos primeros travesaños a partir de la fachada y en la primera de las bóvedas. Se discute la extensión de la colaboración de Giotto en este conjunto, en el que también colaboraron maestros romanos y *cimabuescos.* Como en las partes atribuidas a Giotto, en particular las *Historias de Isaac,* los elementos cimabuescos se unen a otros decididamente románicos, habitualmente se prefiere dejar estas paredes bajo el nombre de "Maestro de Isaac" que, para la mayoría, es sinónimo de "Giotto joven".

1290 aprox.
Se asigna a este año el *Crucifijo* de Santa María Nueva, que otros, en cambio, asignan a los tiempos del ciclo franciscano.
También se asigna a este momento la *Madonna* de San Giorgio alla Costa, Florencia, que otros consideran del momento del comienzo del ciclo franciscano.

1291
Mosaicos de Pietro Cavallini en el ábside de Santa María *in Trastevere* de Roma.

1293
Se promulgan en Florencia los *Ordenamientos de justicia,* la constitución que asegura a las "Artes" la función de órganos de gobierno del Estado y que representa la victoria decisiva de la burguesía sobre la nobleza.
Ciborio de Arnolfo en Santa María de Trastevere.

1293 (?)
Frescos de Pietro Cavallini en Santa Cecilia de Roma.

1296
Arnolfo se traslada a Florencia, donde es nombrado maestro mayor de la Obra del Domo.
Inicio del ciclo franciscano de Asís. La fecha se funda en la siguiente afirmación de Vasari: el "ciclo" habría sido realizado en los años en que Giovanni de Murro era General de la Orden franciscana, quien fuera elegido para este cargo justamente en 1296. El ciclo comenzó a partir del segundo fresco de la pared de la derecha (Limosna del manto) y fue realizado muy rápidamente; se considera que por ello Giotto fue llamado a Roma. Sobre la pared derecha la autografía se va reduciendo progresivamente y los últimos tres frescos hacia el crucero se atribuyen, también como concesión, a un discípulo, el "Maestro de Santa Cecilia", a quien se le atribuye también el primer fresco del ciclo, fresco que él realizara, según Gnudi, luego de haber visto los frescos de Padua.

1300
Es la fecha que figuraba en el epígrafe de los frescos que ornaban la Galería del Palacio Letrán. De estos frescos ahora sólo queda el fragmento que se conserva en la Basílica de Letrán, que representa a Bonifacio VIII que anuncia el Jubileo.

1300-1302
A este período se asigna el Políptico de Badia, en un tiempo en la iglesia florentina homónima.

1300-1301
Giovanni Pisano esculpe el púlpito de Sant'Andrea en Pistoia.

1301-1302
Cimabue realiza la que es considerada su última obra, una figura de San Juan en mosaico en el barreño absidal del Domo de Pisa.
Frescos en la iglesia de San Francisco de Rimini, ahora perdidos.

1303-1305
Son las fechas que se poseen acerca de la Capilla de los Scrovegni en Padua. Pero se refieren a la arquitectura: 1303, colocación de la primera piedra o consagración del lugar; 1305, 16 de marzo, consagración de la iglesia (para la ceremonia se pidieron en préstamo colgaduras a la basílica de San Marcos de Venecia). Se considera, sin embargo, que los trabajos de la decoración pictórica, que comprendían tres registros sobre las paredes longitudinales con Historias de la Virgen y de Cristo, un

alto zócalo con figuras alegóricas de las Virtudes y los Vicios, los frescos del arco triunfal y el Juicio sobre la fachada interna, pueden ser de fecha posterior, tanto más porque la mención más antigua de la obra se halla en la Crónica de Riccobaldo Ferrarese de 1312-13. En la misma también se obtiene la noticia de que Giotto trabajó en la Iglesia del Santo, en Padua, en la que se origina la hipótesis probable de que Giotto haya sido llamado a Padua por los franciscanos y que allí haya llamado la atención del banquero Enrico Scrovegni.

1305 aprox.
Giovanni Pisano esculpe la Virgen con el Niño y dos Santos para el altar de la Capilla de los Scrovegni en Padua.

1308-1311
Duccio realiza la *Maestà* para el Domo de Siena.

1310 (?)
Mosaico de la *Navicella* en el pórtico de la Basílica de San Pedro de Roma. El mosaico se destruyó en la reconstrucción de San Pedro en el siglo XVI; quedan dos bustos de ángel, conservados en Boville Ernica y en el Museo Petriano de Roma. Durante una época, asignada a la estadía romana de alrededor de 1300; se tiende ahora a ubicar a la obra en un período posterior a los frescos de Padua, tanto por la complejidad de la obra misma como por su tema ciertamente alusivo a las difíciles condiciones de la Iglesia como consecuencia del traslado de la corte papal de Roma a Aviñón.

1314
Giotto se encuentra en Florencia y nombra a sus procuradores para la tutela de sus intereses.

1314-1315
Frescos de la Capilla de la Magdalena en la iglesia inferior de la Basílica de Asís. El inicio del obispado de Teobaldo Pontano, quien encargara la obra (1314), es habitualmente tomado como término que señala el comienzo de esta empresa, realizada en buena medida por alumnos.

1315
Maestà de Simone Martini en el Palacio Público de Siena.

1315-1318 (?)
Segunda estadía en Padua de Giotto, durante la cual realiza tal vez los frescos en el Capítulo del Santo y la decoración de la bóveda del Palacio de la Razón.
A esta época se asignan también el Crucifijo del Templo Malatestiano y el de la Capilla de los Scrovegni, considerado, sin embargo, obra de taller.

1317
Simone Martini se encuentra en Nápoles y pinta para Roberto de Anjou el *San Ludovico de Tolosa* del Museo Nacional de Nápoles.

1318
Setiembre. Giotto se encuentra en Florencia ocupado en asuntos notariales.

1319
Virgen con el Niño de Vico l'Abate, en los alrededores de Florencia, de Ambrosio Lorenzetti que, como se deduce de algunos documentos, en esta época se había establecido en Florencia.

1320
Políptico de la Feligresía de Arezzo de Pietro Lorenzetti.

1320-1322
Giotto se encuentra nuevamente en Florencia. A estos años se asignan los frescos de la Capilla Peruzzi en la Santa Cruz; por otros, asignados al período entre 1318-1320. Los mismos representan Historias de San Juan Bautista y de San Juan Evangelista.
En torno a los frescos Peruzzi, por lo tanto en estos mismos años, se colocan numerosas obras sobre tablas: la *Dormitio Virginis* del Museo de Berlín; la serie de pequeñas tablas dispersas en varios museos (*Adoración de los Magos*, del Metropolitan Museum de Nueva York, *Presentación de Jesús en el Templo* del Gardner Museum de Boston, *Pentecostés* de la National Gallery de Londres, *Deposición* de la Colección Berenson, *Última cena, Crucifixión, Jesús en el Limbo* de la Pinacoteca de Munich) que Longhi supone partes de una de las cuatro tablas pintadas por Giotto para las capillas de la Santa Cruz.

1324-1328
Frescos de la Capilla Bardi en Santa Cruz de Florencia. Se considera que los trabajos de Santa Cruz se realizaron en continuidad entre 1320 y 1328, tanto más que, según Ghiberti, Giotto habría realizado en Santa Cruz "cuatro capillas y cuatro tablas".
Entre los frescos Peruzzi y los Bardi se ubican las cuatro partes de políptico (*Virgen con el Niño, San Juan Evangelista, San Lorenzo, San Esteban*) de los museos de Washington de Châalis, y del Museo Horne de Florencia).

1325 aprox.
Frescos con *Historias de San Martín* de Simone Martini en la iglesia inferior de la Basílica de Asís.

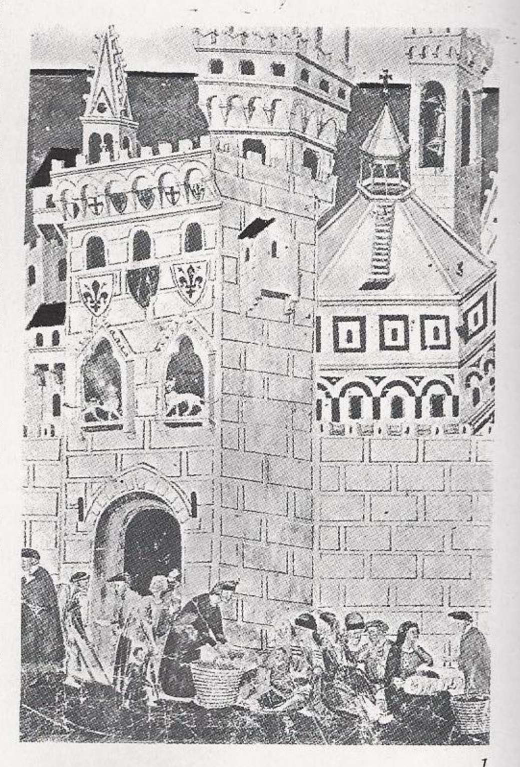
1327-1332
Segunda estadía en Florencia de Ambrosio Lorenzetti.

1328-1333 (?)
Estadía de Giotto en Nápoles, en dominios de Roberto de Anjou.

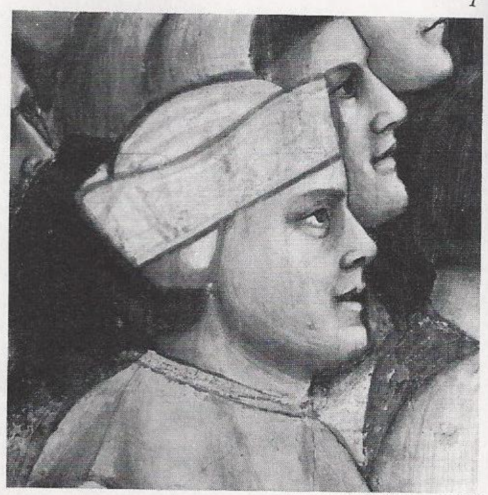
1324
12 de abril. Es nombrado maestro mayor de la Obra del Domo y superintendente de todas las obras y fortificaciones de la Comuna de Florencia.
19 de julio. Se realiza el *Campanile* del Domo florentino.
A este período extremo se asignan obras como la *Coronación* de la Capilla Baroncelli en Santa Cruz de Florencia, el *Políptico* de la Pinacoteca de Bolonia, el *Políptico Stefaneschi* de la Pinacoteca Vaticana, las *Crucifixiones* de los Museos de Berlín y Estrasburgo.

1336 aprox.
Viaje a Milán y actividad para los Visconti.

1337
8 de enero. Muere en Florencia.



1



2

3

1. El Baptisterio y el centro de Florencia en la primera mitad del siglo XIV. Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Tempi, c. 58 r.

2. Presunto autorretrato de Giotto. Detalle del Juicio final. *Padua, Capilla de los Scrovegni* (Alinari).

3. Giotto protagonista de una novela de Boccaccio (IV, 5). Xilografía de la edición de Venecia de 1492 del Decamerón, *Florencia, Biblioteca Nacional Central, B.R. 365, c. 79 v.*

4. Busto de Giotto, de Benedetto da Maiano. Florencia, Catedral (Alinari).

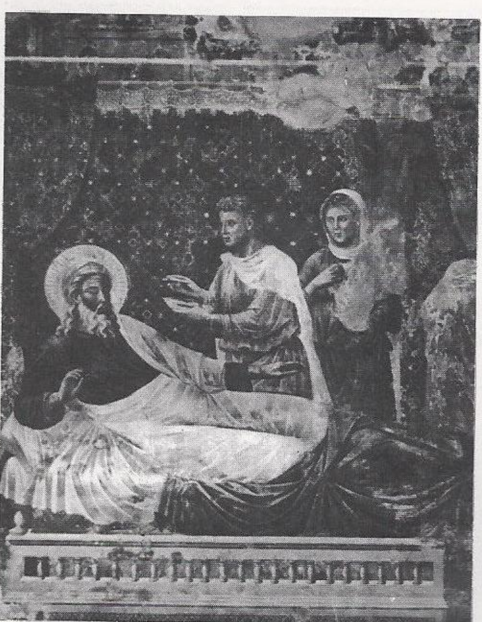


4

1



2



3



4

1. *Vista del interior de la basílica superior de San Francisco en Asís* (Alinari).

2. *Giotto,* La marcha al Calvario *(det.). Asís, iglesia superior de San Francisco.*

3. *Giotto,* Isaac rechaza a Esaús. *Asís, iglesia superior de San Francisco* (Alinari).

4. *Giotto,* San Francisco dona su manto al pobre caballero. *Asís, iglesia superior de San Francisco* (Alinari).

Las razones de una gloria indiscutida

Tal es el prestigio, aun popular, de Giotto, tan rica es su obra y profunda su influencia sobre el arte de su tiempo y del futuro, que la calificación de "protagonista" no requiere justificaciones o explicaciones. De pocos otros artistas se ha afirmado con tal unanimidad la relevancia capital en el devenir del arte, la verdadera función de iniciador de una nueva época; pero lo más significativo es que de su posición ya tenían conciencia sus contemporáneos. Pasamos por alto su gran éxito, por el cual de Asís a Padua, de Florencia a Milán, en Roma, en Nápoles, interviene en los mayores centros de la península instaurando un nuevo estilo, que puede ser un aspecto ambiguo o directamente negativo cuando no tiene relación con otros elementos sustanciales. Es un hecho, sin embargo, que existen los testimonios de sus contemporáneos, ¡ y qué contemporáneos! Alrededor de 1315, es decir en los años en que se presume fue escrita la *Divina Comedia* (entonces, poco después de la empresa padovana y el mosaico romano), Dante escribía el famoso terceto:

Creía Cimabue en la pintura
hallar su campo, y ahora Giotto tiene el grito,
por lo que la fama de aquel es oscura

en el que se afirma la excelencia indiscutida del artista. Se trata de excelencia contingente, un primado del momento, destinado a caer en definitiva, si se admite la lógica del pasaje dantesco, en el que se ilustra justamente la precariedad de la fama terrena. Sin embargo, en el mismo se capta claramente la admiración de toda una época. Pero cuando hacia la mitad del siglo afirma Boccaccio: "Y por ello, habiendo devuelto él a la luz a aquel arte, sepultado muchos siglos bajo los errores de algunos, que al pintar intentaban más deleitar los ojos de los ignorantes que complacer al intelecto de los sabios, merecidamente puede llamárselo una de las luces de la gloria florentina", la perspectiva aparece inmensamente ampliada. Giotto no es más el primero en su arte sino el iniciador de un ciclo histórico nuevo: un ciclo que no sucede a otro, diverso pero a su modo vivo, sino que se contrapone a la nada, a una época de muerte del arte. El nuevo humanismo se agrega así a la gloria de Giotto: una operación tal vez interesada, pero que demuestra la incidencia y la oportunidad histórica de la pintura de Giotto.

Al nuevo orden, Giotto le presta su extraordinaria "modernidad", la nueva medida de nexos y relaciones establecida entre las cosas, y si deseamos, también su prestigioso éxito. En cambio, aparte de la gloria, recibe el rótulo clásico de imitador de la naturaleza: "ninguna cosa de la naturaleza, madre de todas las cosas y operadora con el continuo girar de los cielos, que él con el estilo y con la pluma o con el pincel no pintara tan similar a aquélla, que no similar antes bien de ella pareciera". Interpretación a la que se agrega inmediatamente la otra del intelectualismo giottesco: "complacer al intelecto de los sabios" o, en la célebre fórmula de Petrarca; "de cuya belleza los ignorantes no tienen comprensión pero se asombran los maestros del arte". De todos modos, ya se consagra aquí su posición de iniciador de una nueva edad, de "autor" entonces, o protagonista.

Es, por otra parte, el juicio que corre en toda la historiografía siguiente, en la que la función de iniciador de la pintura moderna constituye su título de gloria, con particular insistencia en el motivo de "retratar muy al natural a las personas vivas". Motivo que perdura hasta Goethe ("[Giotto] estuvo dominado por este genio de la significación físico-imaginativa; y fijaba con tanta claridad los objetos con los ojos de su imaginación que podía expresarlos con netos contornos"), Hegel ("él se atiene al presente y a la realidad; y las figuras y los efectos a los que él se dedicó a expresar los confrontó con la vida que giraba a su alrededor"). Sólo muy tarde aflora el otro aspecto fundamental de la personalidad de Giotto: su vigor constructivo, su composición expresiva. "Si Cimabue fue el Miguel Ángel de aquella época, Giotto fue el Rafael. La pintura se enriqueció en sus manos . . . Por él la simetría se tornó más justa, el diseño más dulce, el colorido más suave . . .", afirma Lanzi; "griega simplicidad en las composiciones, austeridad de medios, dirigida a lo grandioso y a lo evidente; claridad en efectos, más gallardos y diversos, sin énfasis alguno", insiste Salvatico; hasta la intuición de Van Gogh: "el hecho es que Giotto, Cimabue, como Holbein, vivían en una civilización piramidal, con una osatura interna, construida arquitectónicamente, en la que cada individuo era una piedra y todos unidos formaban una sociedad monumental. Nosotros, los artistas, enamorados del orden y de la simetría, estamos aislados". Afirmación que parece abrir cierta interpretación moderna de Giotto, un modo de leerlo que en tantos aspectos es aún el nuestro.

Válida para todos la afirmación, conmovedora en su fuerza aseverativa, de Carrà: "La unidad constructiva es el carácter del genio de Giotto, como de todo genio creador". Es ciertamente una idea precisa, ligada a un momento preciso de la historia del gusto, que sin embargo, deseosos o no, no logramos olvidar. Aún hoy Giotto es el constructor máximo, el artista de las formas esenciales, en las cuales se mantiene y sublima el temblor de lo real, aunque muy otra complejidad se siente ya detrás de sus moles grandiosas, de sus nexos concisos y definitivos. El historicismo de estos años ha dilatado inmensamente el fondo sobre el cual se mueve su figura; sin embargo, en el plano de la experiencia concreta, sensiblemente participada, la fascinación de Giotto se halla aún aquí, en esta esencialidad colmada de sugestiones, en esta claridad que acompaña, moderada y autorizada, los "significados del mundo visible" (Berenson). Es, en suma, la difícil polivalencia de Giotto: la extrema certeza figurativa y la implicación de algo más allá de las formas, de un margen profundo y poderoso. Es, en suma, la perplejidad de Proust, que frente a las alegrías de las Virtudes y los Vicios en la capilla Scrovegni, confiesa: "Más tarde he comprendido que la singularidad que asombra en estos frescos, la extraordinaria belleza de los mismos, dependía, de la gran parte que el símbolo ocupaba en ellos".

Un artista del siglo XIV

De todos modos, Giotto es siempre "protagonista"; su figura se coloca sobre el fondo de una época, y se abre a un futuro solemne. Como tal, su figura entra con pleno derecho en la esfera del implacable historicismo contemporáneo. Es decir, la época que Giotto abre se define con su fisinomía y su dimensión histórica. Y en esto, sin duda, la interpretación de Antal parece muy sugestiva. Ya Wölfflin había definido a Giotto "no un soñador entusiasta, sino un hombre en la realidad; no un lírico, sino un observador"; pero cuando Antal habla de Giotto como hombre "de mentalidad netamente secular", de su arte como "arte burgués y eclesiástico-oficial", poniéndolo en relación con la Curia, la Comuna y los exponentes más altos de la burguesía, "ligados todos por intereses comunes y por una posición común: es decir, en la práctica, los ambientes más modernos de Italia", la imagen de Giotto se enfoca con otra claridad, y la mentalidad racionalista, objetiva, equilibrada, y también destacada de Giotto recibe una definición de nueva intensidad. Como todo esto se articula en lo concreto de la pintura, queda naturalmente por señalar, y también se debe precisar la unión de poesía que, aun en una naturaleza racionalista, pueden realizar la imaginación y el sentimiento; que el nuevo ciclo se abre bajo el signo de un racionalismo mundano y desprejuiciado, parece indudable; resta por verse cuáles íntimas vibraciones, cuáles ribetes de pasión y tinieblas aun lo acompañan. Justamente Gnudi habla de "unidad . . . entre una visión realista y, en muchos aspectos, ya humanista del mundo, y una visión metafísica y trascendente del mismo". El nuevo realismo giottesco no debe hacernos olvidar la estructura jerárquica que todavía persiste en su raíz. Toda historización, justamente por serlo, no debe forzar la comprensión del pasado más allá de sus límites intrínsecos.

Florencia entre dos épocas

Nacido, según la tradición comúnmente aceptada, en 1267 en Vespignano y muerto en Florencia en 1337, coetáneo entonces de Dante, Giotto vive en un período de excepcional dinamismo histórico. Florencia ya es uno de los mayores, si no el ma-

yor, centro productivo y económico de Europa. Mercaderes y banqueros florentinos manejan los hilos de gran parte de los comercios y de la finanza europea. La ciudad es un inmenso establecimiento que emplea a casi toda la población. Los procesos productivos crean nuevas jerarquías en el interior del cuerpo social, modifican antiguas tradiciones y costumbres; la actividad emprendedora de los nuevos directores de industria imprime nuevo ritmo a la vida de la comunidad, acelera las transformaciones, crea el sentido de nuevas, imprevistas posibilidades, y al mismo tiempo provoca nuevas inquietudes y el nuevo sentido de inestabilidad del ensamble social. Que todo esto genere crisis de antiguas normas, reproponga continuamente a los hombres la verificación sobre lo vivo de convicciones diales y éticas, los impulse a inventar nuevas formas de relaciones, es más que natural. Y es natural que en la base de éstas se halle un conocimiento más positivo, si no desencantado, de las motivaciones y de los modos de las acciones humanas. Por otra parte, la fortuna y la vitalidad de las Ordenes mendicantes, si bien en esta época estaban sólidamente aliadas a la burguesía dominante, demuestran cuán profunda era la exigencia de nuevas formulaciones teóricas y de nuevas y más concretas formas en las cuales experimenta el mundo mismo de la religión. Una gran suma de experiencias técnicas, políticas, humanas que choca con estructuras sociales y culturales ya inadecuadas. La esfera mundana de la existencia ya ha asumido amplitud y complejidad tales que perjudican seriamente, si no derriban, la antigua relación cielo-tierra.

Espiritualidad medieval y nuevo mundo burgués

De este clima Giotto fue ciertamente uno de los intérpretes mayores y uno de aquellos que, mediante la toma de conciencia, contribuyeron a tornarlo conocido y operante. Un espíritu laico, entonces, si bien dentro de una sociedad todavía estructurada según finalidades trascendentales, y ciertamente uno de los más autorizados creadores de una nueva cultura laica. De su racionalismo de fondo ha escrito agudamente Giovanni Previtali luego de las afirmaciones de Antal. Por otra parte, bastaría para convencernos de ello el modo en que Giotto encara los episodios más netamente milagrosos, o inefables, de la historia sacra. Véase, por ejemplo, de qué tono firme y cotidiano está revestido el *Anuncio a Santa Ana*, con el ángel que se asoma desde la ventana alta, como el hijito de la vecina de casa; o directamente cómo la materia inefable llega a veces a perjudicar el resultado figurativo. Ciertas historias del ciclo franciscano como la *Visión del carro de fuego*, o la *Visión de los sellos*, son ejemplos palmarios. Tampoco debe excluirse que la naturaleza estética y sumisa de ciertos episodios franciscanos, como el *Regalo del manto*, la *Predicación a los pájaros*, o el *Milagro de la fuente*, explica en buena medida, por estar hechos de nada, por su confiarse a una sugestión más vaga y difusa, el mediocre resultado de las pinturas correspondientes. Aquello que es vago, líricamente huidizo, que no pasa a través de una toma de conciencia de los protagonistas ni da lugar a un nudo de tensiones opuestas, parece entorpecer la fantasía de Giotto, inhibir la toma directa y poderosa. Tanto es así que, en ciertos casos más afortunados, él parece desear precaverse contra este residuo indefinible multiplicando los elementos racionales, claramente identificables, si no enumerables: *El sueño de Inocencio III* y aún más el *Crucifijo de San Damiano* son pruebas, justamente en la abierta antítesis de materia visionaria y elaborada complejidad estructural. Entonces, no sólo los elementos milagrosos parecen repugnarle, sino también aquellos que presuponen vetas interiores más sutiles y difíciles. Para Giotto la vida del hombre parece objetivarse en la evidencia de los gestos y en la firme y unívoca claridad de las posiciones morales. Si aún puede hablarse de religiosidad con respecto a Giotto, es una religiosidad que se explica enteramente a nivel de las relaciones con los otros, de las decisiones tomadas en el contexto de situaciones explícitas. El residuo inexpresado es mínimo en esta humanidad suya tan sólidamente incluida en la trama de las relaciones y es, más que nada, un halo de pasionalidad que envuelve y le da calor al núcleo neto de las decisiones interiores. Si se desea, es el margen reservado a la individualidad, a la resonancia más privada de los sucesos en la intimidad de los individuos. En este sentido se puede hablar ciertamente de mundo medieval, en el que la integración del individuo en la comunidad, que posee dimensiones éticas y religiosas, aparte de las sociales, es todavía plena. Además, es una integración que ya se realiza más allá del plano de la organización y del rito, es decir, en un plano personal y libre que es el del accionar consciente. La comunidad religiosa y laica se realiza, concretamente, en la suma de estos gestos y acciones, en la esfera de la acción ética.

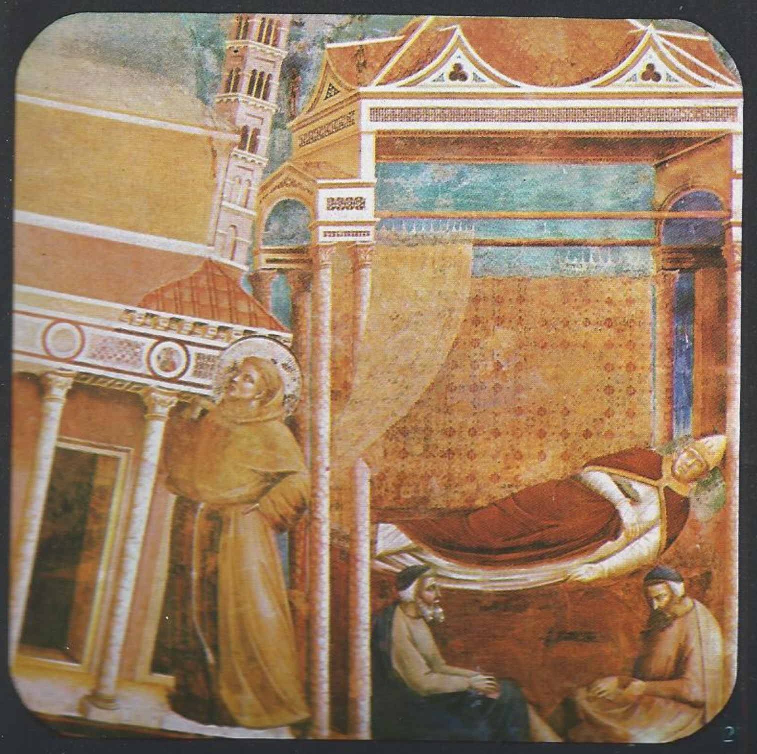
Es justamente por esta vía que aflora el cociente popular del mundo giottesco: popular en el sentido de estructuras éticas que ya alcanzaron el nivel de lo cotidiano, elementos esenciales y espontáneos del constituirse de la personalidad. Pero popular también en el otro sentido: que el ser del individuo presupone inmediatamente la presencia de los otros, y su acción se entrelaza con la voluntad y la presencia de todos. La comunidad giottesca se rige sobre esta conexión estrecha y necesaria de los individuos y, sin embargo, tal vez no se puede hablar de coralidad: falta, por lo menos, aquel flujo más cálido y pleno, aquella generosidad diversa y encendida que crea un real sentimiento colectivo. Las mul-

1. *Asís: la basílica de San Francisco* (P. Malvisi).

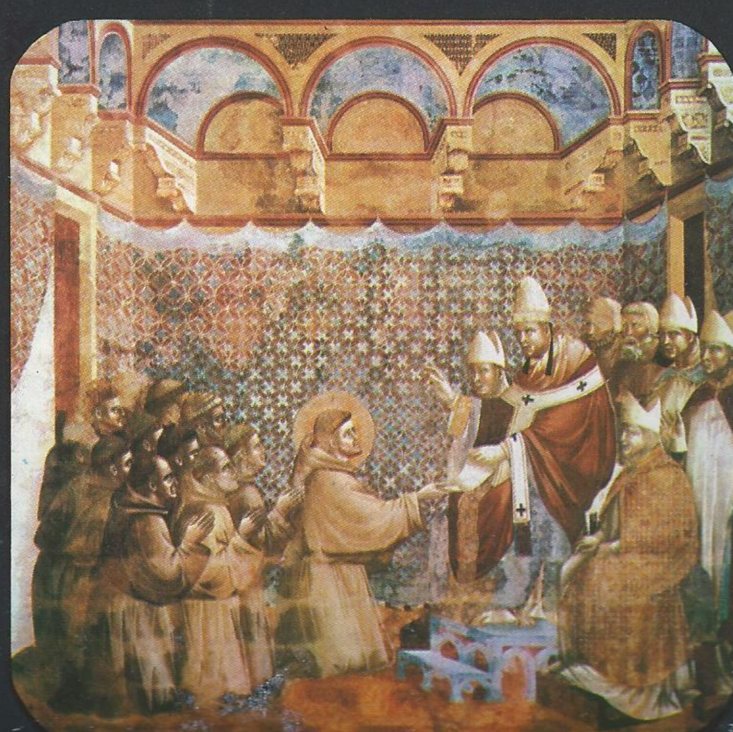
2. El sueño de Inocencio III. *Asís, iglesia superior de San Francisco* (Scala).

3. Inocencio III aprueba la Regla de San Francisco. *Asís, iglesia superior de San Francisco* (Scala).

1



2



3

titudes de Giotto son anónimas e irreales, dejadas en general por la escuela: presencias indeseadas requeridas por el episodio. El "pueblo" de Giotto está compuesto por protagonistas, es decir, personajes para los cuales la participación en el suceso tiene connotaciones individuales, de vetas subjetivas. En esto se halla verdaderamente la inspiración "burguesa" de Giotto. La pertenencia a la comunidad no es un hecho tribal, deber de nacimiento, sino solidaridad alcanzada conscientemente, presencia individual y activa. Resulta, por lo tanto, un vínculo que no sólo permite amplios márgenes de autonomía, sino que consiente la constitución de niveles múltiples y diferenciados: del religioso al pasional, del intelectual al sensible. Se ha insistido largamente, y con justicia, en la homogeneidad del mundo giottesco; sin embargo, dentro de esta fundamental uniformidad de tono, todos sabemos cuán amplia es la gama de las expresiones. Tanto que a menudo nos preguntamos en qué consiste aquel margen de trascendencia que comúnmente se admite en la visión giottesca. De pronto se desearía definirlo negativamente, como el conjunto de aquello que no se halla en el mundo giottesco. El sentido infinito del espacio, la variedad inagotable de la naturaleza, la multiplicidad ilimitada de los hechos, de los tipos humanos. Ciertamente, la "comedia" de Giotto es muy limitada, mucho más reducida que la dantesca, como reducido es su espacio y elemental su "mundo pictórico". Pero también se puede decir esto en cuanto a Masaccio y a Miguel Ángel. En sustancia, la componente trascendental que nutre su mundo debe buscarse más en el interior, en su sentimiento de los hombres y de las cosas. Diremos que consiste, en primer lugar, en aquel presuponer un conjunto de certezas, válidas sin prueba o demostración, la convicción de algunos valores indiscutibles. El fondo oscuro del hombre es negado de una vez para siempre; el ser comienza más acá de este veto, si se desea, de esta certeza. Su vicisitud se mueve entre este margen indiscutido y tranquilizante y una perspectiva última carente de reales terrores: un destino que se cumple dentro de términos bien afirmados, si se desea estrechos, pero donde todo es concreto, definido y posible. Si los valores están siempre claramente definidos y todavía puestos más allá del horizonte terreno, queda sin embargo a la vicisitud humana un juego bastante amplio para las realizaciones de los mismos, un margen que le asegura a la vicisitud una real autonomía. Se explica así porque "más que la naturaleza, el hombre es el gran problema; todos los otros motivos están proyectados en aquella realidad y sobre aquel drama" (Gnudi). Es decir, lo que cuenta es la vicisitud ética del hombre, su riesgo, continuamente renovado, en la realización del valor. Ciertamente, éste es también el límite objetivo e insuperable que se opone al hombre en la invención de



1



2

1. San Francisco recibe el estigma. *Asís, iglesia superior de San Francisco* (Alinari).

2. Detalle del fresco El pesebre de Greccio. *Asís, iglesia superior de San Francisco* (Alinari).

su suerte terrena: una especie de unidireccionalidad de su vicisitud escatológica respecto a la cual nos salvamos o no.

Un espacio nuevo para una pintura narrativa

Pero ésta es también su profunda novedad histórica. Afirmar una dirección obligada de la suerte humana es también afirmar su existencia y su importancia, es decir, abrir la vía a una nueva, apasionante aventura: el descubrimiento de los términos concretos de las mediaciones pasionales, psicológicas, físicas, a través de las cuales se realiza. Si la salvación o la caída se cumplen en el orden terreno, la misión del pintor no será la de realizar la epifanía de lo absoluto, el rumbo de lo eterno, sino la de definir la modalidad de esta vicisitud. De pronto, la materia del arte se torna expresable, puede narrarse en términos de experiencia vivida. El artista se convierte en intérprete y responsable de la vicisitud humana, se torna el intelectual que clarifica el sentido y la fisonomía de su tiempo. Profeta estimado de todos los nostálgicos de una perdida integración del individuo en el mundo, Giotto es también el primer héroe de aquel redescubrimiento del hombre y del mundo que hace el Renacimiento.

En suma, las novedades mayores que la crítica le atribuye a Giotto terminan por gravitar en torno a dos problemas esenciales: el de la construcción de un nuevo espacio y el de la constitución de una serie de nexos nuevos en el interior del cuadro, nexos que exponen una experiencia, realizan un nudo de voluntades opuestas, explican. Y no por azar son justamente estos dos órdenes de problemas aquellos en los que Giotto encontró las mayores dificultades, o por lo menos aquellos en torno a los cuales se acentúan las críticas de los negadores del ciclo de Asís. Es decir, Giotto trató de despojar a los sucesos sacros del sello de absolutismo que por siglos los encerraba, para reconducirlos a la medida de una nueva realidad. No más epifanía, como se decía, sino vicisitud que se cumple en el tiempo y en los términos de la experiencia humana, en las dimensiones de lo corpóreo y de lo mortal: dimensiones históricas, por lo tanto, en desmedro de lo absoluto de la poesía. Y como para el artista figurativo la espacialidad parece ser el instrumento principal para sugerir el devenir, se comprende el esfuerzo genial y tenaz de Giotto para realizar un espacio plausible, lugar de lo corpóreo y al mismo tiempo de los gestos y de las acciones de los hombres.

Asís: hacia una dimensión "humana" del arte

El grandioso complejo de Asís en su intrincada complejidad es, tal vez, en las partes de Giotto, la historia intrépida y tocante de esta conversión del "griego al latín" o, mejor, al moderno. Es decir, del difícil y también fulmíneo mutar de las formas del arte y, al mismo tiempo, de sus razones y de su función, del constituirse de una figuración que es "mímesis" de la realidad y al mismo tiempo definición de su nuevo sentido.

No se puede olvidar que si, por siglos, los pintores de influencia bizantina se habían demorado en fórmulas ciertamente prestigiosas, pero al fin áridas, una operación análoga a la giottesca había sido intentada por los escultores románicos, en primer lugar por Wiligelmo. Pero con qué confusa conciencia de la propia autonomía, con cuál intensidad desarmada se enfrentó la realidad de fondo del hombre, lo demuestran las esculturas de Módena, donde resulta claro que el temblor de lo sagrado, oscuro y aún turbulento, termina por vencer todo impulso de libre profundización. Por otra parte resulta fácil comprobar cómo, desde Antelami en adelante, el margen de lo concreto redescubierto tiende, continuamente, a cerrarse en la fórmula del gesto, del tipo, directamente del rito. Lo concreto se consume rápidamente en la evidencia tipológica y ejemplar, en la cadencia grave y sorda del paradigma. Fue Gnudi, recordando el mundo romance que se halla a espaldas de Giotto, quien consideró oportuno insistir en un pasado más cercano, justamente neorromance, aquel que se abre con Nicolás Pisano y Cimabue. ¿Pero en qué medida la pasión remota y vehemente de Nicolás, su dramaturgia amasada con *pathos* antiguo, podía realmente iniciar un relato diversamente articulado y concreto? Y esto vale también para el otro gran precedente giottesco, Cimabue. "Patriarca rapaz", como dijera Longhi, se mueve en una dimensión agitada y heroica; en sus cuadros el verdadero objeto es aún una sacralidad inalcanzable y desesperada. Este clima siempre demasiado alto y alabado tal vez fue la gran tentación y al mismo tiempo el gran ídolo polémico de Giotto joven.

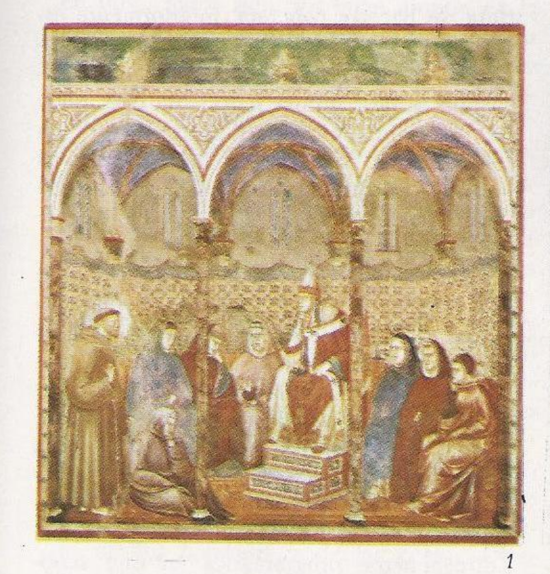
Los núcleos giottescos que Gnudi ha individualizado en el interior de la *Historias de la Pasión*, todavía respiran este clima de tenso drama, de abrasamiento siempre más allá de lo humano. Y es el clima en el cual, evidentemente, las vicisitudes de los hombres no pueden anudarse y desenvolverse, bloqueándose fatalmente en un pináculo sin futuro. Una dimensión de absoluto, de la que a Giotto le era necesario liberarse. No por nada la crítica reciente ha insistido en las consonancias que, más que a Cimabue o a Nicolás Pisano, ligan a Giotto con Arnolfo, Giovanni Pisano, Cavallini. Evidentemente las límpidas volumetrías de Arnolfo mucho contribuyeron al solemne plasticismo giottesco; y así la apasionada intensidad de sus gestos puede haber abierto la vía a la inédita agudeza de los gestos de Giotto; como la fundida claridad del color romano y la mesurada espacialidad de Cavallini pueden haber ayudado en la constitución de la métrica giottesca. Pero más allá de estos aspectos formales, existe un común denominador que nos parece que puede explicar estas elecciones del Giotto joven. En suma, en todos estos artistas de una nueva generación, sin bien tan diversos entre sí, hay en común un tono más modesto, una renuncia a los fines últimos; si se desea, una nueva mundanidad que lleva, por una parte, a una más intensa y demorada reflexión sobre los hechos formales; por el otro, a una más aguda y flexible penetración humana. Es natural que Giotto fijara su vista en ellos antes que en Cimabue, y también justamente para defenderse de la prestigiosa presencia de Cimabue.

Por otra parte, las dos obras sobre tabla que se asignan a su período inicial, el *Crucifijo* de Santa María Nueva y la *Madonna* de *San Giorgio alla Costa*, atestiguan si bien en modo diverso acerca de sus intrépidas inquietudes. Si el *Crucifijo* recuerda todavía a Cimabue en la dramaticidad que trata de hacerse concreta, interiormente esfumada, la *Madonna* de *San Giorgio* recuerda las volumetrías de Arnolfo. Pero, volviendo a Asís, resulta indudable que luego de los primitivos trabajos, marcados por un tormento aún cimabuesco, del que hemos hablado, Giotto se encamina hacia una vía diversa, sumamente —y casi polémicamente— acompasado.

La *Deposición* y las *Historias de Isaac* de Asís son la prueba de ello. Si ciertas crudezas de modelado, ciertos nexos ásperos pueden recordar todavía a Cimabue, el gravitar pausado e íntimamente simétrico de la composición demuestra una moderación nueva, un gusto casi complacido de lenta grandiosidad, pero más aún el rechazo de la excitación, de la escena apocalíptica. Las *Historias de Isaac* son una obra maestra (directamente programática en este sentido), de montajes espaciales muy calibrados, de ensambles correspondientes de los gestos, de sondeo intenso pero rescatado de los personajes. Es en conjunto una obra maestra de bella pintura, en la cual la sabiduría de los empastes va unida a la presteza impresionista del toque. Los elementos romanos abundan pero más aún la nueva expresión de Giotto, que significa volúmenes nítidos, austeridad de elementos, medida y al mismo tiempo tensión de los gestos. El relato y el espacio giottesco nacen al mismo tiempo en esta forma áulica y romanizante; el relato se organiza en una sucesión de gestos bloqueados, el espacio se construye con la graduación de estos mismos gestos y volúmenes. Métrica espacial y métrica narrativa coinciden, en una sucesión de núcleos aislados y cerrados, en un tiempo detenido. Giotto hace nacer el relato de las posiciones aún hieráticas y solemnes de la pintura romana, simplemente cargando con otra intensidad, con un *pathos* quieto y tenso, a estos severos personajes. Y como hay un recelo para cada gesto más explícito e incisivo, así hay una auténtica inquietud al resolver la superficie del cuadro, en cuanto unidad decorativamente construida, en las graduaciones de la

1. La predicación ante Honorio III. *Asís, iglesia superior de San Francisco* (Scala).

2. Detalle de la Expulsión de los diablos de Arezzo. *Asís, iglesia superior de San Francisco* (Scala).



1

2

tercera dimensión. Giotto irá más allá en el curso de su larga carrera, y además este comienzo parece determinar ya para siempre algunas actitudes esenciales: el recato sumo, la inclinación a una mesura solemne, la profundización en un sentido de estoica gravedad de los personajes. El salto de estos frescos al ciclo franciscano es difícil; tanto es así que muchos estudiosos, extranjeros en mayor medida, omiten a este último del catálogo giottesco y pasan directamente a los frescos de Padua. Las anotaciones de Mellard Meiss en este sentido nos parecen ejemplares en su radicalismo: la mesura solemne, las graduaciones graves de gestos y espacios, el ritmo lento y pleno de la acción no se reencuentran, luego de las *Historias de Isaac*, sino en Padua, en una consecuencia directa de desarrollos. Consideraciones ciertamente confutables, pero que nos dan cuenta de las anomalías y las dificultades del ciclo franciscano.

El ciclo franciscano

Como tantas veces ha sido observado, aquí Giotto trata una materia reciente, no consagrada por siglos de ortodoxia iconográfica. Pero más aún, es dable agregar, una materia todavía caliente de vida, todavía rozada por un esfuerzo que el definitivo triunfo de los Conventuales no debía haber extinguido. Ciertamente, todo lleva a creer que Giotto estaba de parte de los Conventuales y de la Curia; sin embargo, no se le escaparía, por lo menos en el plano más privado y técnico del pintor, la riqueza de los motivos y fermentos implícitos en la leyenda franciscana. Motivos que por un lado terminaban en lo inefable, por el otro desembocaban en lo coral, en una religiosidad vivida entre los otros, en una serie de gestos e intervenciones. Entonces, una materia por lo menos propicia para quien, como Giotto, ambicionaba crear una forma nueva de relato sacro, en el que las mediaciones terrenas tuvieran una parte preponderante con respecto a lo inefable de lo sagrado. Pero al mismo tiempo llena de peligros justamente por su condición de inmediata. Que el ciclo franciscano de Asís representa casi un fracaso es una idea que ya circula, si bien no claramente expresada, también entre los estudiosos italianos, como es cosa ya conocida que los colaboradores tuvieron en la misma gran parte, provocando discontinuidad y desequilibrios, frente a los cuales la explicación del desarrollo del lenguaje giottesco resístese hasta cierto punto. Pero también tomando el núcleo más netamente giottesco, o menos sometido a dudas, es decir los frescos —del II al XIII— de la pared derecha, el salto resulta evidente con respecto a la certeza de las *Historias de Isaac*. Que Giotto, como ha observado Meiss, haya logrado resultados pobres al contornear el entero recuadro, que abuse de gestos y mímica y quiebre con zonas inertes la conexión de la escena, resulta en muchos casos evidente. Y esto ya en el primer fresco de la serie, el *Regalo del manto al pobre*, donde la acción se contornea muy débilmente en el recuadro, para el cual las dos alas de colinas parecen antes bien un recurso que una solución nacida juntamente con la escena. Lo que también vale para los frescos de la fachada interna, el *Milagro del sediento* y la *Predicación a los pájaros*. Pero lo mismo se puede decir también de los recuadros en los que reaparecen las graduaciones arquitectónicas y espaciales que dominaban en las *Historias de Isaac*. Véase, por ejemplo, el *Sueño del Palacio con las armas*, o la *Renuncia a los bienes*, o el *Sueño de Inocencio*.

Las tramas arquitectónicas y de perspectivas recuadran el espacio y las escenas, pero con una fundamental dificultad de articulaciones y suturas, por lo que el esquema de la contraposición termina por prevalecer: dos bloques se colocan rígidos uno contra el otro quebrando en dos el fresco en sentido vertical. Que Giotto trata de transformar esta contraposición en antítesis simbólica también es cierto, como es cierto que intenta suturas más o menos eficaces. Sin embargo, la dificultad continúa. Originada en las parataxias estáticas del lenguaje romano, los gestos de sus personajes no logran ocupar vitalmente el gran espacio disponible; los tarlices arquitectónicos intervienen para reconducir las formas irregulares a la regularidad monumental o para poner en foco su evidencia. Pero resulta clara la íntima dificultad de llevar estos gestos a una tensión expresiva tal que se eleve a lo monumental. Cuando lo intenta directamente como en el *Regalo del manto*, o en la *Visión de los Tronos*, para no hablar de los dos frescos de la fachada interna, el resultado es frágil. Es decir, la figura humana no está contorneada adecuadamente; la naturalidad de sus gestos se contradice con la graduación monumental. Así, sin el aporte de las "cajas abiertas" (Gioseffi) de la arquitectura, el espacio se sumerge en una profundidad vaga. Giotto conoce por larga tradición la instancia del cuadro como unidad de superficie coherente y armónica, y siente que los desdoblamientos espaciales, si bien cautos, minan tal unidad. El recurso casi obsesivo de los recuadros arquitectónicos en todo el ciclo franciscano, y en particular en la pared de la derecha, atestigua esta preocupación: es, en este sentido, una historia dramática, de imprevistas intuiciones y de cautos repliegues. También el lenguaje natural es algo que está profundamente construido; en cierto sentido más difícil de construir, en cuanto más complejo y flexible, debe ser el sistema de las equivalencias. Pero en el plano de las formas individuales, este sistema, en el momento del ciclo franciscano, está ya profundamente adelantado. Los grandes paños, surcados por nítidos y quebrados pliegues, los rostros ovoidales en los que la expresión se fija esencial y definitivamente, los planos de las arquitecturas o del paisaje sobre los cuales la luz respira silenciosa, son otros tantos ejemplos de este nuevo lenguaje que sugiere algunas notaciones elementales de lo real y, al mismo tiempo, su intrínseca y remota unidad. Así está ya definido el tiempo de la narración giottesca: la complejidad del actuar humano fijada en un clímax incisivo que la resume ejemplarmente. Un gesto típico, de extrema "legibilidad"; en torno, un eco de gestos menos explícitos o humildes; las arquitecturas o el paisaje en un vacío o silencio de espera. La "esgrima de gestos detenidos" de la que hablaba Cecchi se percibe nítidamente pero más aún un halo que se densifica en torno a los genios, casi puntos intermedios de un antes y un después, una singular densidad de los mismos. La acción giottesca está siempre más acá de su explosión, tomada en el momento de la tensión, cuando el gesto está aún íntimamente ligado a los impulsos y a la conciencia del mismo. Tiempo lento, entonces, casi estático, pero sumamente rico en comunicación. Ahora en Asís, como es sabido, el gesto muchas veces sobrepasa este límite, se hace explícito y narrativo. Es uno de los signos del rigor de Giotto, y más a menudo, de la presencia de la escuela. También éste es uno de los tributos pagados por Giotto por la construcción de un lenguaje que pareciera natural. Pero los problemas que Giotto enfrenta en Asís son infinitos. Convendrá referirse rápidamente al del espacio. Que a Giotto le urgía sugerir una dimensión mesurada en la cual colocar personajes y sucesos, es evidente. Resulta menos evidente cómo pudo llegar a la elaboración concreta de estas sugerencias. La vieja fórmula de espacio empírico, en oposición al espacio racional de Brunelleschi, propio de épocas futuras, sigue siendo verdadera en el sentido de que los recursos elaborados por Giotto para sugerir un sentido ilusorio de tercera dimensión no se relacionan nunca con un sistema unitario, y menos aún con un método. Lo que no debe entenderse en el sentido de que Giotto se quedara a medias en esta elaboración óptico-doctrinaria, sino en el sentido de que su búsqueda se proponía objetivos diversos, tal vez más concretos o técnicos, de aquellos que se propondrá más tarde Brunelleschi.

La representación de un espacio tridimensional no es para Giotto un fin en sí mismo, sino, a lo sumo, un medio para una mayor plausibilidad del relato pictórico. Se comprende entonces cómo él (y ello se percibe tantas veces en sus obras) detiene su exactitud óptica ahí donde la misma puede perjudicar a la evidencia o a la legibilidad de la historia. Y cómo, de todos modos, la exactitud óptica es sólo uno de los tantos elementos que juegan en la constitución de la imagen giottesca. Y también éste es uno de los campos de experimentación en el que se ejercita el genio de Giotto, con iluminaciones repentinas y cautos retrocesos, en aquel recorrido increíblemente rico y venturoso que es su carrera de pintor ofi-

cial o, como se dice, de éxito. En esto él verdaderamente se ubica, en el comienzo de la época moderna, como uno de los espíritus más intrépidos y, al mismo tiempo, históricamente sabios y conscientes.

De todos modos es un hecho que ya en Asís las figuras se colocan en el espacio, un espacio limitado, como se dice corrientemente, casi en una graduación que, de un plano de ubicación, se adelanta hacia el observador. El encuadre que en grupos de a tres, es decir, travesaño por travesaño, él impone a los frescos de Asís ya demuestra cuán importante era para Giotto el aspecto perspectivo-espacial. Ciertamente, este encuadre de columnas retorcidas, arquitrabes, artesonados, cornisas, se deriva, como lo ha demostrado Gioseffi en forma convincente, de ejemplos antiguos. Demuestra, de todos modos, una intención precisa. Las historias franciscanas deben retroceder respecto de las estructuras arquitectónicas de la nave, deben crearse un espacio propio, no contradictorio a aquel de la arquitectura, pero graduado por su métrica original y exclusiva. Es el tributo que debe pagar todo aquel que se proponga el arte como "mímesis": una distinción perentoria entre el aspecto existencial y el de la figuración. Si el arte desea proponerse como equivalente probable de lo real debe, por ello mismo, ser rigurosamente distinto. Indudablemente, en Asís Giotto vivió el drama del artista que al crear equivalentes de la realidad debe, en algún modo, mantenerlos distintos de la realidad misma. Sus inseguridades, las de Asís, se explican ciertamente con la escuela (que por otra parte en Padua o en Florencia interviene mucho menos), pero aún más con su posición entre dos épocas.

La intervención de la "escuela"
Como ya se ha dicho, en Asís la escuela es determinante. Es casi unánime la exclusión del catálogo giottesco del primer fresco de la pared derecha, San Francisco honrado por un hombre simple, y de los últimos tres del ciclo sobre la pared izquierda, que se atribuyen a un alumno de marcada personalidad, el llamado "Maestro de Santa Cecilia", y en los cuales la concepción misma, despejada y suspendida con una inflexión tal vez involuntaria de "metafísica", no es del Maestro. Pero también en cuanto a los otros frescos se han expresado dudas e hipótesis, en particular acerca de la pared izquierda, desde la *Muerte del Caballero de Celano* en adelante, donde es innegable un acento más precioso y una agudización de la mímica y de la adherencia naturalista, aun cuando el planteo y ciertas invenciones muy vivas recuerdan a Giotto. Dudas que se tornan más serias para los últimos frescos de esta serie, desde el *Tránsito de San Francisco* en adelante, donde se tiende a excluir del todo la ejecución giottesca. Lo que falta aquí es la estructura cerrada, en cadencias repetidas, en plazos de profundidades desdobladas sin pausas, el corresponderse incesante de dimensiones internas que tornan así más firme y pleno el relato en los frescos más logrados de la pared de la derecha. Es posible pensar en una nueva fase experimental de Giotto, en una entrega en una dirección de naturalismo descriptivo, pero que ligaría mal con el resto de su pintura. Más fácil es suponer la disminución de su participación hasta el abandono completo hacia el fin del ciclo: abandono que se explicaría con su viaje a Roma.

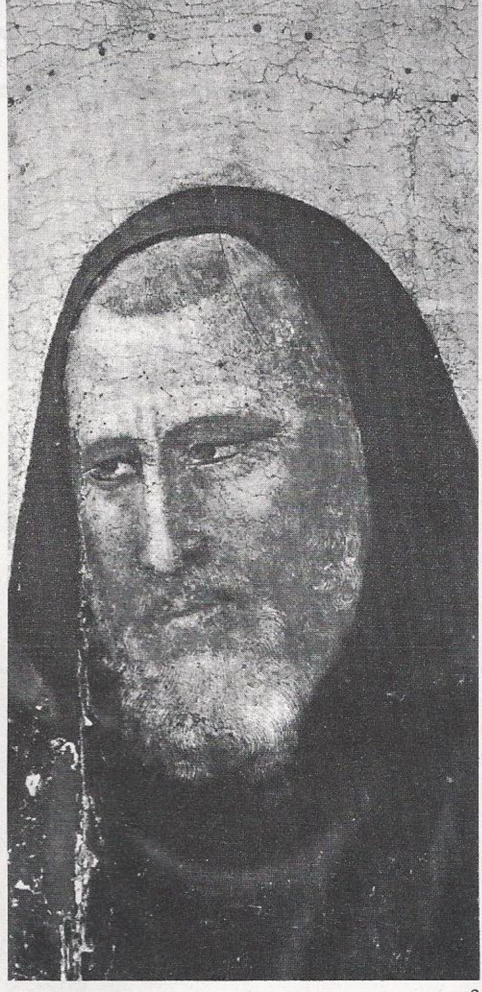
Giotto en Roma
Aquí su presencia es cierta en 1300, año en el que concluye los frescos encargados por Bonifacio VIII para la galería del nuevo Palacio de Letrán, de los cuales queda solamente el fragmento conservado en la basílica, que luego de la restauración reciente muestra un estilo posterior al de Asís. En cuanto al mosaico de la *Navicella* realizado por Giotto en el pórtico de la antigua Basílica de San Pedro y ahora perdido, se tiende en la actualidad a darle una fecha posterior a los frescos de Padua. El momento siguiente al ciclo franciscano de Asís queda documentado solamente por el Políptico de Badia; ya la arquitectura de madera de la tabla sugiere aquel gusto de graduaciones lentas, de proporciones cómodas y plenas, que se encuentra en las figuras. Cortadas en el talle, éstas se ciñen a los recuadros, arquitecturan los espacios con sus partes elementales y grandiosas. Y una materia más fundida y sutil edulcora la absorta sublimidad de las mismas. Ya se siente próxima la gran empresa de Padua.

Los frescos de la Capilla Scrovegni en la Arena de Padua se ubican en el medio de la vida de Giotto y en el centro de su carrera, como su primer obra maestra de la madurez e indudablemente (también porque tantas obras siguientes desaparecieron o sobreviven mutiladas) la obra más plena y sugestiva.

Giotto en Padua
Cuando él se asoma sobre los puentes de la Arena parece haber superado de pronto las dificultades o contradicciones de Asís en una nueva medida. Si tomamos aquellos que probablemente son los primeros frescos realizados, los del grupo Giovacchino, vemos que aun los volúmenes insisten en construir un espacio denso y cerrado, como en los mejores episodios del ciclo franciscano. Sin embargo, con otra amplitud los mismos ocupan sólidamente todas las direcciones de la pintura; con nueva seguridad se unen entre sí en un entrelazarse conexo con verticales, horizontales, oblicuas. Entre arquitecturas, paisajes y figura, los nexos son fáciles e incesantes. La antítesis entre volumen y vacío, entre espacio y superficie, parece encarada ya con segura tranquilidad. Ciertamente también ha existido, por parte de Giotto, una



1



2

1. *Padua: vista de la Capilla de los Scrovegni* (Alinari).

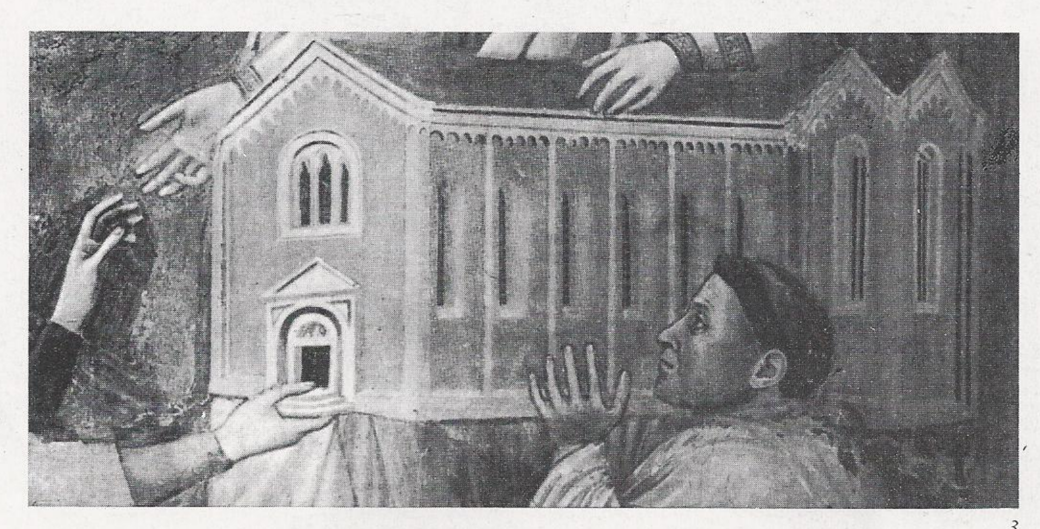
2. San Benedetto. *Detalle del políptico de Badia. Florencia, Museo de la Obra de la Santa Cruz.*

3. *El "ofrecimiento" del modelo de la Capilla de los Scrovegni. Detalle del* Juicio final. *Padua, Capilla de los Scrovegni.*

4. *Vista del interior de la Capilla de los Scrovegni* (Alinari).

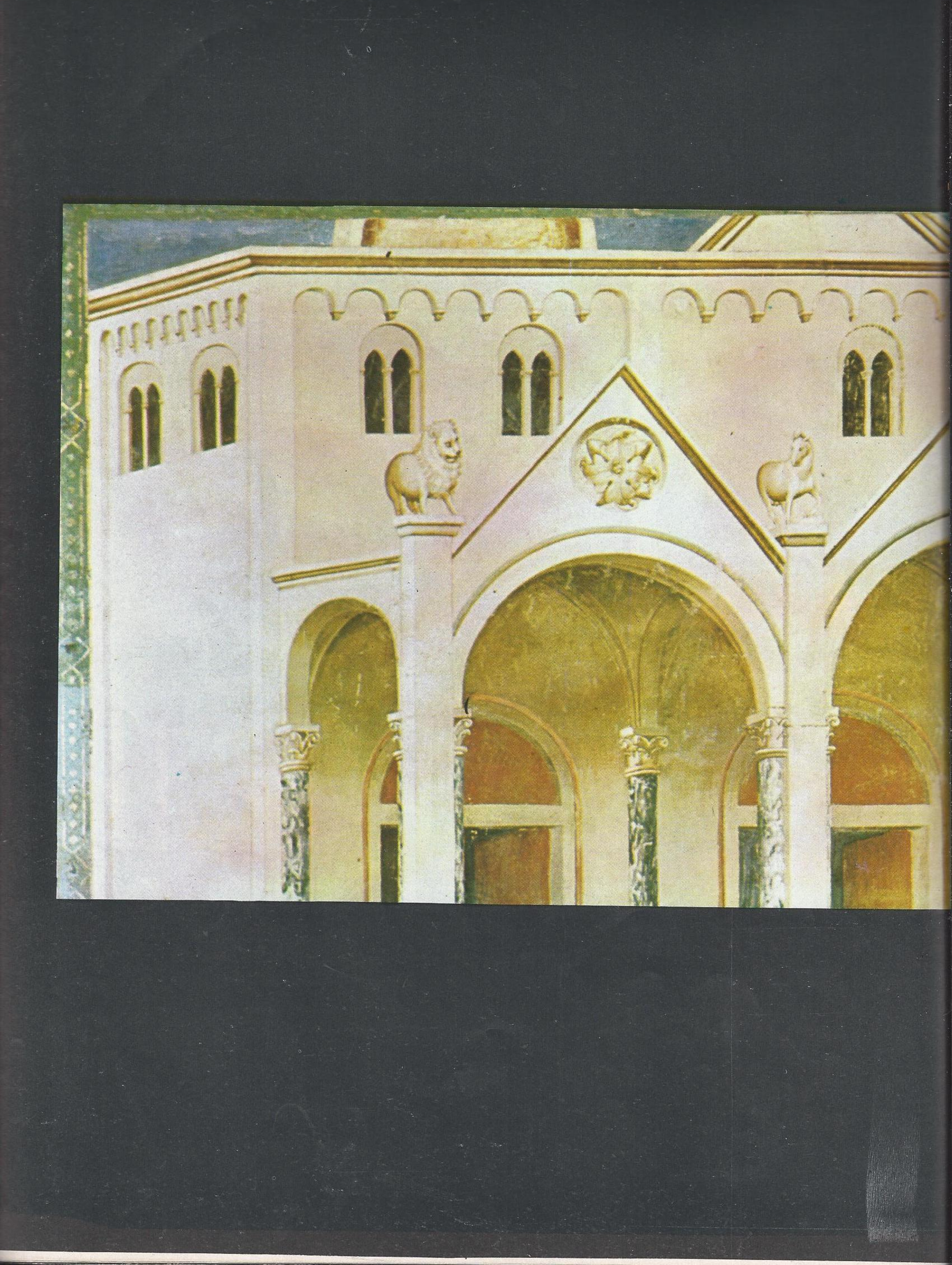
En las páginas centrales:

Detalle de la Expulsión de los mercaderes del Templo. *Padua, Capilla de los Scrovegni* (Scala).



3

4





1. Detalle de la Resurrección de Lázaro. *Padua, Capilla de los Scrovegni* (Alinari).

2. El retiro de Joaquín entre los pastores. *Padua, Capilla de los Scrovegni* (Alinari).

1



2

consideración de la espacialidad no grande del vano de la capilla por lo que llegó a aquella especie de compresión de los volúmenes y de los espacios revelada por Gioseffi; pero, en realidad, no es sólo esto. Ya hemos dicho que los negadores de la paternidad giottesca del ciclo franciscano pasan directamente de las *Historias de Isaac* a los frescos padovanos, que es una forma de revelar que en Padua Giotto retoma con nueva insistencia aquella inclinación solemne, arquitectónica, que había dominado en las *Historias de Isaac* y que en el ciclo franciscano se había encontrado con tantas inflexiones y exigencias, en primer lugar, la de la animación narrativa, de la vivacidad y de la adherencia a la "historia". La fractura de Padua se resuelve en el sentido de una arquitectura más amplia y flexible, que abarca a las mismas figuras. Haciéndose más articulados, los nexos compositivos resultan más unidos y continuos, y absorben también con mayor comodidad gestos y posturas de los personajes. Si por una parte se contrae la intensidad mímica, por la otra se resuelve con espontánea amplitud en la trama compositiva, en la que respira como en su matriz original. Además, la antítesis de superficie y espacio tridimensional justamente llega por esta vía a superarse felizmente. En una tesitura tan ligada por los volúmenes, en este difundirse de su gravitación en todas las directrices del cuadro, es justamente el vacío, como zona inerte e indefinida, lo que desaparece. El todo-lleno es el resultado al que Giotto aspira, aunque no siempre lo logra en Padua; si se desea, aquel efecto de bajorrelieve, indicado por Brandi, en oposición al efecto de todo-redondo en Asís. De todos modos es un hecho que la idea corriente del espacio giottesco como espacio definido plano por plano por los objetos contenidos en el mismo, halla en Padua su mejor ejemplificación. Pero pronto se nota que no se trata de suma, o yuxtaposición, de objetos, como ocurre a menudo en Asís, sino de una conexión más sutil, en la que el ritmo de los perfiles y los matices en la profundidad tienen igual importancia. Se observa, en fin, una métrica compositiva por lo menos densa y exacta, que intenta entrelazar en forma unitaria a todas las dimensiones de la pintura. También la otra idea corriente sobre el mundo giottesco, es decir, aquella de una realidad totalmente compuesta por cuerpos sólidos, de entidades numerables, tiene aquí su mejor verificación. Giotto tiene necesidad de volúmenes evidentes y tangibles y hasta al espacio debe cubizarlo, tornarlo cercano y mensurable; todo lo que no entra en su reino de lo extendido parece destinado a desaparecer. En realidad, tantas cosas se cristalizan milagrosamente en éste su universo de realidades tangibles. Ante todo la luz, que se hace íntima en el pigmento colorado, casi respiración o pulsación del mismo, y penetra las mismas sombras elevándolas a una especie de luminosa tensión. La corporeidad asume así sustancia diversa, íntimamente inventiva, y aquel mundo de volúmenes, absorto en la respiración de los grises, rosas, verdes, azules, se libera todo en una dimensión mental. No es ciertamente un mundo de esencias, o de prodigio; es realidad en la que lo corpóreo ya está investido de otra funcionalidad, de lógica constructiva que liga a los temas en orgánica unidad, y al mismo tiempo, lleva a la evidencia a un grado más límpido.

El realismo de Giotto

Sin embargo, dentro de estas moles tan solemnes, próximas a los arquetipos de la geometría, se oculta una masa verdaderamente grande de observaciones sobre lo real, de puntualizaciones ópticas. El modo en que los pliegues giottescos saben sugerir un volumen, un movimiento, una tensión, es bien conocido y es fuente inagotable de admiración; así, ciertas quebraduras o afinamientos de los miembros, las suturas entre un volumen y otro, las variaciones y las reiteraciones. Es ciertamente un sondeo vasto y muy agudo de las apariencias reales, pero marcadamente orientado, si no exclusivo. A Giotto le urge sustancialmente descubrir los modos en que la forma viva puede cerrarse en su estabilidad, o por el contrario, los modos en que la forma, aun en su firmeza, puede sugerir las variaciones del movimiento, del gesto, de la expresión; y también las diferencias de materia, de peso, de luz, si bien dentro de una fundamental homogeneidad. Bastarán ciertos detalles para comprenderlo: por ejemplo, en la *Natividad de María*, el arrastrar de las vestiduras de la mujer que lleva regalos que, permaneciendo fuera del pórtico y debajo de la escalera, basta para sugerir el recorrido, la traslación de la figura. O, en la *Anunciación a Santa Ana*, la figura de la sierva alcanza aquel sentido del trabajo en obra gracias a la forma de las manos, al distribuirse asimétrico, polarizado en direcciones opuestas, de los pliegues. O véase cómo, en la *Fuga a Egipto*, el pequeño triángulo encarnado entre el calzado y el borde de la vestimenta del jovencito que camina junto a San José sugiere el andar, el proceder ligero; y la mano, apoyada con la negligencia de un gesto habitual en la brida del asno, viene a subrayar la atención dirigida a otro, expresada por la cabeza.

Un cambio realmente radical ha ocurrido con respecto al ciclo franciscano, como si Giotto se moviera con nueva seguridad frente a los datos naturales, como si no temiera más la presencia riesgosa y provocativa de los mismos.

Es obvio que tal ejercicio de análisis visivo, que tal lúcida penetración significa una nueva concepción de la actividad pictórica: una renuncia, ante todo, a la actitud visionaria, el empeño por reconocer en algunos de sus términos objetivos al mundo de la experiencia terrena, e individualizar un sentido, un valor del mismo. Es aún, en suma, el racionalismo giottesco, con todos sus límites, pero también con su fuerza desprejuiciada, su tremendo coraje para acoger en el arte a una materia de inmediata experiencia y saber hacer con ella pintura grande. Pero ya esto nos lleva al ámbito de la expresión, de la narración giottesca, que en Padua alcanza nueva intensidad.

Estabilidad es lo opuesto de animación, geometría lo opuesto de caracterización. Sin embargo, comúnmente se admite que en Padua el relato giottesco es más intenso que nunca, antes o después. En realidad, subsisten todavía los gestos amplios, explícitos, pero son absorbidos inmediatamente por el tejido compositivo, en una cadena más amplia y poderosa de temas. Más que a los mismos, sin embargo, la vicisitud se confía a toda una serie de sugerencias más internas de las figuras, en las que la expresión aflora apenas, pero agudísima, desde la volumetría solemne de dichas figuras. Gestos y miradas suspendidos, pero más escondidos, más íntimamente ligados a la entera estructura de la figura y conexos en una trama que va de un extremo al otro del fresco. Resulta potenciado aquel sentido de lentitud, y por el contrario, agudizada y profundizada la intensidad dramática. Más que nunca el gesto se sumerge en su matriz de conciencia, por lo que más que el gesto en sí importa el conjunto de convicciones, el *humus* moral del que nace. Se comprende así el tiempo grave del narrar padovano: más que los actos son las convicciones, las voluntades opuestas que determinan aquel modo narativo que es más un clima profundo y coagulado que un explícito desencadenarse de acciones.

En Padua, Giotto ya no tenía una materia inherente a la crónica y a la leyenda como en Asís, sino aquella mucho más augusta y consagrada de las Historias de la Virgen y de Cristo. Y sabe cumplir una operación aún más extraordinaria que la de Asís: la de quitarle a tal materia su condición sagrada, cargarla, como se dice, de lo humano, es decir, hallar motivaciones y expresiones terrenas de aquellas vicisitudes. Así lo sagrado está sustituido por la gravedad, el éxtasis por el estupor, lo sublime por la penetración lúcida y dolorida. Y entran la aflicción y el fingimiento, la inocencia y la llaneza abundante. La gama de los sentimientos humanos se multiplica y al mismo tiempo se hace más sutil y más segura. Pero siempre con un denominador común, que será la gravedad, pero más aún una firmeza ética, una seguridad de sí, del propio bien y del propio mal, de la eficacia y del peso de la propia acción, la confianza en un mundo donde es posible, y necesario, actuar. En este sentido Giotto puede ser calificado como un burgués.

Se comprende cómo frente a esta reinvención de la historia sagrada en términos de acción y moralidad los elementos del contorno pierden valor, o mejor, se reducen en función de la vicisitud. En realidad, se

integran totalmente, tanto en la trama compositiva como en la graduación espacial que de aquella es componente esencial. Sin embargo, contribuyen a menudo con un toque propio, con un sentido autónomo de ambiente a la sugestión de la escena: de las montañas plateadas de la serie de Giovacchino, a los picos silenciosos, tocados de transparencia, de la *Fuga a Egipto*, a las animadísimas arcadas de la *Expulsión de los mercaderes del templo*, hasta los sombríos interiores del *Jesús ante Caifás* o de la *Flagelación*.
La nueva concepción giottesca no podía no incidir en los instrumentos de la perspectiva, que en Padua justamente se tornan más seguros, orgánicos. Precisamente en relación con su visión más contraída y mesurada, se acentúan los encuadres arquitectónicos, es decir, aquel modo de sugerir el espacio, antes que con los cuerpos puestos en ángulo, con los vacíos, indicados y definidos por las sutiles tramas de una arquitectura a la que se le ha quitado la pared frontal, y que permite ver el interior. Estas cajas de perspectiva que en Padua abundan, en combinaciones distintas, pero siempre caracterizadas por la simplicidad y nitidez con que se mide el vano espacial en ellas contenido, y por una fundamental irregularidad, por la cual si el lado del exterior aparece en visión lateral, el interior resulta en cambio en visión frontal. Una anomalía a la que Giotto recurre para no comprometer la estabilidad de la imagen, la perentoria evidencia del núcleo principal.
Pero por otra parte las mismas figuras crean trama espacial, y Giotto, como hemos dicho, se sirve justamente de estos contrapuntos entre planos diversos para elaborar más a fondo la composición, para crear su grandiosa y total unidad. De ésta ya alcanzada sapiencia de los vacíos son prueba el registro inferior del arco triunfal: dos falsas grutas que se integran al hueco real del presbiterio y en cuanto a las cuales, como dijera Longhi, "es lícito hablar verdaderamente de perspectiva total; es decir, en la acepción cuatrocientesca".

La Virgen con el niño

Del período siguiente a Padua, perdido salvo algunos breves fragmentos como el mosaico de la *Navicella* del pórtico de San Pedro, queda la *Madonna* de Todos los Santos, ahora en Uffizi, que de Padua conserva la materia fundida y luminosa, la densa trama espacial y compositiva. También aquí un todo-pleno, que los elementos frágiles del trono, las separaciones exactas entre figura y figura, los diafragmas luminosos de las aureolas ritman con atentísima mesura. Y frente a estas plausibles relaciones se encuentra la desmesura del grupo central, que justamente de aquí obtiene su presencia perentoria y sacral. Una vez más Giotto atiende las exigencias de la pala del altar y la demanda de indicaciones sobrenaturales en términos suyos: violentando conscientemente la mesura y las apariencias naturales del cuadro, dilatando volúmenes y pesos. La del grupo central refleja una terrenalidad (véase, entre otras cosas, el rostro de la Virgen y aquel tan natural del Niño) que está —ella sola— llevada a un grado de extraordinaria dilatación. Sin embargo la imagen es, a pesar de todo, escena: por las articulaciones espaciales que asignan a cada una de las figuras un espacio (y las últimas dos están obligadas a asomarse entre los calados del trono), pero más aún por la variación de las posturas de las cabezas, el fervor trémulo que en grado variado, con un toque casi discursivo, ilumina las figuras. El gran ímpetu narrativo de Padua no se ha extinguido todavía dentro de esta más calibrada estructura, en esta decantación más sutil de las materias.
Y en esta línea se hallan los Ángeles, fragmentos que han sobrevivido de la *Navicella*, y las partes autógrafas de la Capilla de la Magdalena en la Iglesia inferior de Asís. En lo que respecta a la composición, las escenas de la capilla, realizadas por ayudantes, permiten entrever a un Giotto que está ya más allá de Padua, en el sentido de una estructura más vasta y aplacada, apoyada en largas simetrías. A estas pinturas se vinculan las del Capítulo del Santo en Padua (de las que quedan solamente partes, en mal estado) y de la bóveda del Palacio de la Razón, también en Padua (perdidas) realizadas durante aquella segunda estadía padovana (luego de 1313) a la que se le asigna también el *Crucifijo* de los Scrovegni, considerado de taller. En cambio se considera autógrafo el *Crucifijo* del Templo Malatestiano de Rímini, realizado probablemente también en la segunda estadía padovana. Este último sigue siendo, luego de la Pala de Todos los Santos y antes de las capillas florentinas y de las obras relacionadas con las mismas, la obra más conservadora y más lograda del segundo decenio. En una materia imprevistamente suave, de pasajes luminosos sutiles, pero como apoyada aún en una vítrea limpieza, la gran figura se constituye con nueva compostura y soledad.

La estación de la gloria

Y llegamos así a la última etapa de la pintura giottesca, la que se abre en torno a 1320 y que debió tener sus máximas afirmaciones en las dos Capillas de la Santa Cruz, la Capilla de los Peruzzi, y la de los Bardi, los mayores banqueros de Florencia. Que sea ésta la etapa de la gloria, como lo ha sugerido Previtali, es indudable: gloria mundana y gloria del arte. Que a la misma haya correspondido, en el plano del estilo, un distenderse casi complacido de las formas, una inclinación fastuosa (aun por sugerencias de los pintores sieneses de la época) es verosímil. Pero que esto haya significado también, como parecería lógica consecuencia, decaimiento, resulta más difícil decirlo. Los ciclos florentinos, y las obras relacionadas con los mismos, revelan indudablemente un estilo radicalmente cambiado con respecto a Padua; que tal cambio, por otra parte preparado por las obras del segundo decenio, se debe relacionar con el cambio en amplios estratos culturales de una nueva mentalidad humanista para la cual el arte como forma armónica y exquisita asume nueva importancia, nos parece una hipótesis convincente; hipótesis que presupone en Giotto el caer de una tensión más viva, de aquel ardor más alto de descubrimiento, de aquella plenitud de humores humanos que había hecho la grandeza del ciclo de la Arena. La definición corriente para los frescos de la Santa Cruz es la de "clasicismo", aflorada, si no erramos, en los tiempos en que el clasicismo era la meta de todo desarrollo, el puerto de seguridad más allá de inquietudes y dudas, y también perversiones, de la época moderna. Y que, en el caso específico, significará equilibrio de masas, gestos equilibrados, mesura y simetría. Más recientemente se ha agregado la luz más extendida y fundida, ternura secreta, pero alta, del color. Nos parece interesante una observación de Gnudi, según la cual en la capilla Peruzzi "las composiciones se desarrollan según una lectura rítmica que recorre y une el espacio en las diversas direcciones y dimensiones". En realidad, el campo visivo aparece inmensamente dilatado, casi pantalla gigante, con respecto a los formatos padovanos. De donde la necesidad de subdivisiones internas a la arquitectura, de una pluralización de la composición con respecto a la centralidad y homogeneidad de la de Padua. Si no otra cosa, de pausas o apoyos para el ojo que no podría abarcar la gran extensión. Y por esta vía se podrían explicar también los planos dobles de las arquitecturas. En realidad, la cosa es más compleja. Es indudable que la composición es más rica en figuras, pero también más despejada. Son grupos compactos, regulares, solemnes, que se alternan con grandes pausas de vacío, en un amplio juego rítmico que se articula en planos diversos, según un movimiento pendular lento pero suspendido, casi al infinito. No sólo, entonces, se ha dilatado la visión, sino el mismo ritmo ha sufrido este aumento de escala. Y es natural que la tensión narrativa se modere, fijándose en estas correspondencias de grupos estáticos, por lo que al fin la unidad es más la del espectáculo que la del nudo dramático de sentimientos. Una especie de estático temblor parece sustituir a la resuelta intensidad de las figuras padovanas. El mismo *Festín de Herodes* se suspende en esta fluidez atónita pero turbada. La pérdida casi completa de la epidermis de las pinturas nos impide captar, salvo vagamente, la vibración moderada y honda que debía recorrer estas grandiosas salas de personajes, y a las que la gran sutileza pictórica y luminista debía asegurar la más íntima vitalidad. Tal vez es cierto que la nueva inflexión "huma-

1. *Detalle de la* Masacre de los Inocentes. *Padua, Capilla de los Scrovegni* (Scala).

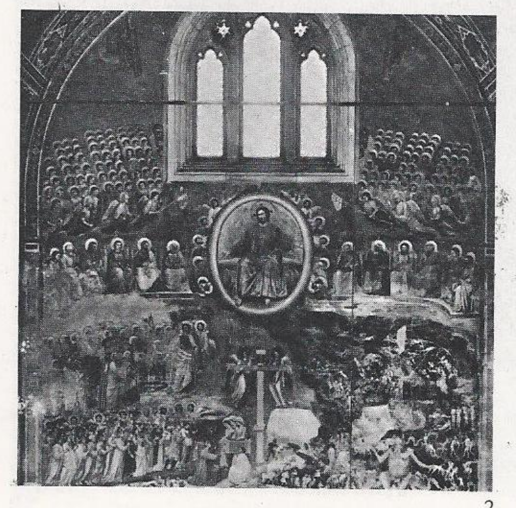
2. *Detalle del* Ingreso en Jerusalén. *Padua, Capilla de los Scrovegni* (Scala).



2

1

1

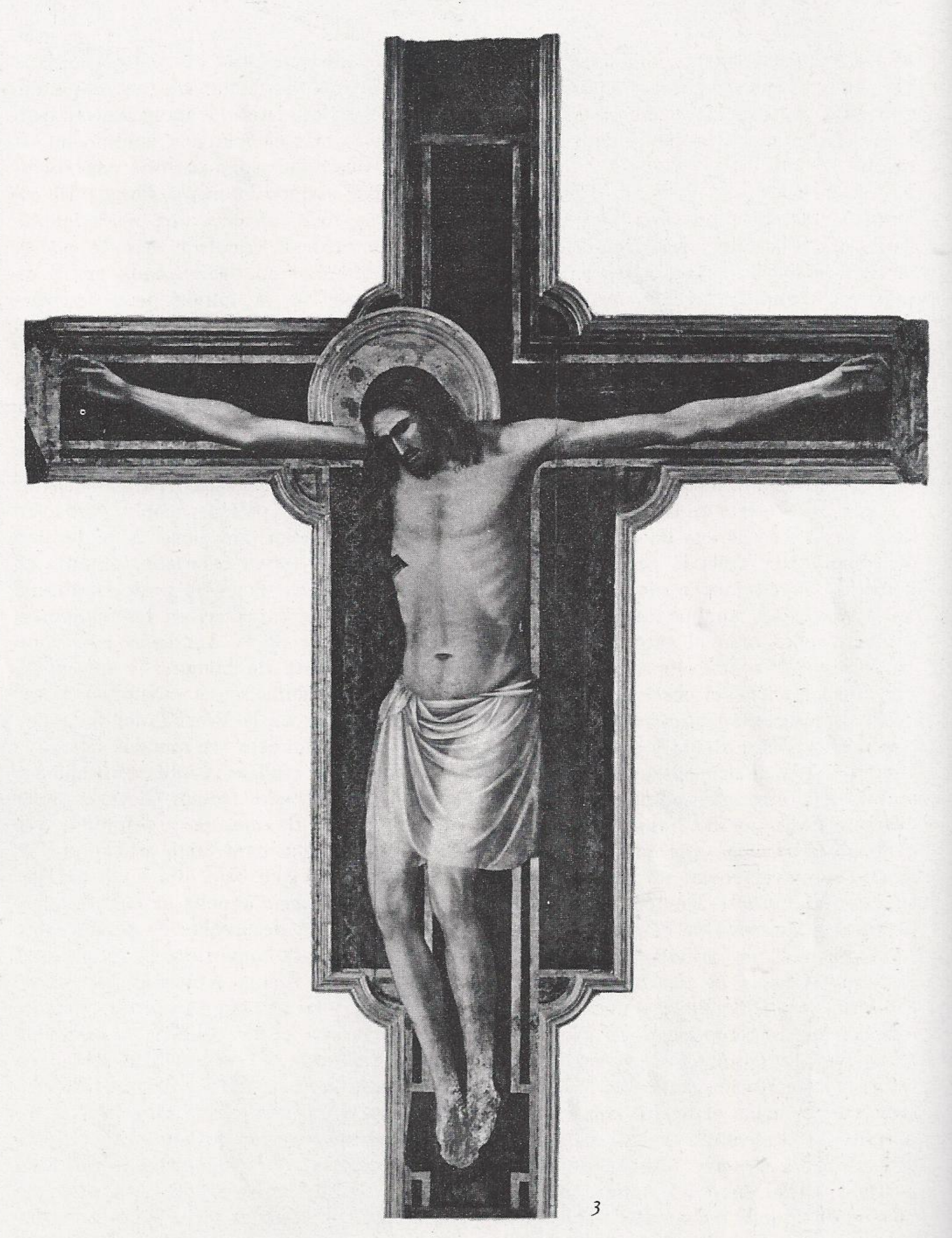


2

nista" mueve a Giotto a superar el impulso inagotable de narración, impulso aún romance, que está en la base de la gran saga de Padua. Aquí la acción se suspende ante un hecho milagroso, casi un término que ya está dado en la partida, y la escena sólo capta la repercusión trémula y solemne del mismo. Es una forma nueva de coralidad que se realiza entre multitudes graves y austeras, más que entre la gente de los burgos sombríos. Se explica así también la medida nuevamente grandiosa, directamente espectacular como en el caso de la *Resurrección de Drusiana,* que asumen las arquitecturas. Y en este sentido tal vez se interpretan las fórmulas nuevas de perspectiva que Giotto aplica a Peruzzi, es decir, estas perspectivas de ángulo en fugas larguísimas (Giotto no vacila aquí en hacer escapar también las arquitrabes frontales de los edificios), que nos dan al fin estos edificios aplastados y dilatados. En parte ello se deberá a la disposición de los frescos en el vano estrecho y largo de las capillas con respecto a la posición del observador a la entrada de la capilla misma; pero tal vez se trata de un modo para quitar la objetividad clara y aprehensible de la escena, proyectándola en un vago clima de aparición. Se podría hablar también de ritualidad en cuanto a estas escenas inmóviles de ritmos amplios y reiterados, si no fuera por esta acentuación más alta y por la trepidación subterránea que corre por todo lo pintado.

Esta actitud se encuentra también en las obras que se relacionan con la capilla Peruzzi. En primer lugar la *Muerte de la Virgen* del museo de Berlín, donde, en una forma tal vez menos límpida, se reencuentra la distribución en amplitud, en grandes grupos contrapuestos (mediados por el tema horizontal del catafalco que hemos visto en Peruzzi). Aquí la superficie se ha conservado y permite captar la preciosísima calidad del color: color fúlgido pero totalmente elaborado por los continuos pasajes de luz. Junto a esta obra Longhi coloca las pequeñas tablas de Nueva York, Boston, Munich y Londres, a las que Longhi supone partes de un políptico que en una época estuvo en la Santa Cruz. En estas pequeñas tablas, aunque no enteramente autógrafas, el estilo giottesco alcanza un preciosismo tal que casi hace olvidar la efectiva solemnidad propia de muchas de las figuras y la genialidad de ciertas invenciones en la perspectiva, como el baldaquín de la *Presentación en el templo* o el ambiente de *Pentecostés.*

A estas tablas Longhi agregó cuatro fragmentos de políptico: la *Madonna* de Washington, el *San Juan Evangelista* y el *San Lorenzo* de Châalis, el *San Esteban* de Horne, que estarían entre los frescos Peruzzi y los Bardi. Aquí la grandiosidad giottesca emerge más evidente en las cuatro admirables figuras aisladas; pero es una grandiosidad sustanciada por infinitas sutilezas espaciales y cromáticas, de correspon-



3

1. *Detalle de la* Captura de Jesús. *Padua, Capilla de los Scrovegni* (Alinari).

2. El Juicio final. *Padua, Capilla de los Scrovegni* (Alinari).

3. Crucifijo *(det.). Rímini, Templo Malatestiano* (Alinari).

dencias compositivas y luminosas admirables. Justamente, frente a tanto precioso esplendor, se recuerda a Simone Martini, si bien la firmeza y la intensidad giottesca es otra.

La capilla Bardi de la Santa Cruz representa la última gran obra giottesca que ha llegado a nosotros. Justamente Gnudi ha revelado cómo las dos grandes lunetas, las primeras realizadas y las menos autógrafas, recuerdan todavía los frescos de Peruzzi, tanto en los personajes de las figuras como en el amplio empleo de las arquitecturas. Éstas casi llegan a una especie de tocante esfuerzo en el Palacio que está detrás de la Renuncia a los bienes. Pero se debe notar una cosa: cómo ya en una de las dos lunetas a las vistas en ángulo de Peruzzi se agrega un severo concepto de frontalidad. Toda la capilla Bardi está pensada en términos estrictamente frontales y simétricas, aunque alguna concesión (y será sobre todo el caso famoso de la *Aparición del capítulo de Arles*), se ha hecho a la posición del observador y a la necesidad, que ciertamente era vivamente sentida por un pintor atento y consciente como Giotto, de facilitarle el encuentro con la pintura y de ofrecerle una plausibilidad más evidente de la pintura misma. También es dado observar cómo este concepto de frontalidad se revela operante en la composición de las figuras. Desaparece la cadena de ritmos reiterados de Peruzzi, y en cambio tenemos un gravitar inmediato de los grupos hacia el centro. Hasta en la *Confirmación de la Regla*, donde se siente más cercana la composición en grupos, ritmada por las arquitecturas, propia de Peruzzi, la composición se centra mucho más rápidamente hacia el núcleo compositivo y narrativo representado por el papa y los obispos. Esta elección resuelta de la composición central debería significar una acentuación de aquella búsqueda de solemnidad y compostura que constituyen la característica del Giotto tardío. En realidad, tal vez el discurso es más complejo. Véase cómo en los cuatro frescos de las paredes las arquitecturas, si no desaparecen, alcanzan una simplicidad excepcional con respecto a las de Peruzzi. Se puede pensar que Giotto, llegado a una concepción de la pintura tan sutilmente mesurada en los planos plásticos y secretamente móvil en sus cadencias luminosas, siente la incomodidad de las armaduras arquitectónicas, en sí demasiado rígidas y mecánicas, por lo que las reduce a tramas fragilísimas que pausan apenas al composición o, en el caso de la *Aparición*, a una serie de diafragmas transparentes que realizan el estupendo efecto de conversión espacial. La conexión verdadera entre las figuras y los grupos ocurrirá por intermedio de los valores, tanto más sutiles y móviles. del modelado y de la luz. De ahí la búsqueda de una más íntima y modesta, si bien grandiosa, urdimbre pictórica, que podría explicar justamente la profunda contracción que en las relaciones compositivas y espaciales la capilla Bardi representa con respecto a Peruzzi. A la que deberá agregarse también un sentido más elaborado y límpido de las formas, una regularidad por otra parte construida por extraordinarias sutilezas. El color, sobre todo, alcanza una calidad luminosa de extrema vibración, casi se podría decir ternura si no llegara cada vez a recomponerse en la íntima pero poderosa estructura de este Giotto tardío. Sin embargo no nos parece realmente que aquí el drama se disipe, como pretende Gnudi, ni que verdaderamente se pueda hablar de "equilibrio incorruptible, de una limpidez serena". Bastan los detalles célebres de las exequias de San Francisco para demostrar cuál temblor de pasión, cuánta turbación que va del dolor acuciante a la ternura desarmada, al fervor extasiado, se agita en estos personajes. Por otra parte, la misma mímica de las capuchas en los monumentales hermanos de la Aparición nos muestra este agitarse de humores y de voluntades. Y las figuras secretamente tenebrosas de los infieles de la Prueba del fuego revelan cuáles sondeos en mundos lejanos e ignotos sabe realizar Giotto. Si bien es cierto que con estos frescos Giotto instaura una tradición de mesura y equilibrio que será fundamental para tanto arte futuro, es también cierto que bajo esta apariencia de mesura aún quema aquella inquietud, aquella infatigable y desprejuiciada mirada sobre el mundo que se convirtiera en su novedad histórica. El drama está más escondido, por cierto, y tal vez también profundamente cambiado. La acción todavía se suspende en un gesto que es casi ritual, sobrehumano e ineluctable, casi fuera de medida con respecto a la naturaleza humana de los otros personajes. Más que nunca aquí adquiere peso y vibración aquello que es la conciencia de los protagonistas, el nudo de afectos y convicciones sobre los que se afirma su existencia en el mundo. El relato como vicisitud macroscópica se detiene, entra en el rito, o si se desea en la ceremonia. Pero que es totalmente vivida a nivel terrestre, en su sutil fenomenología de espacio y de luz, en el juego silencioso e intenso de los sentimientos. La dimensión del hombre, como centro de iniciativa y de responsabilidad, lugar donde sentimientos y razón hacen círculo incesante, ha tocado aquí un alto grado de conciencia.

Que exista también un componente burgués —de alta burguesía— de prestigio y de fasto nos parece indudable; que esta gravedad casi antigua pudiera ser la aspiración y el modelo para una clase dirigente que deseaba darse un rostro, es probable; pero podría ser también un aspecto caduco, limitado por el tiempo. Lo que en cambio es adquisición perenne es este nuevo sentido de conciencia que la acción y el ser del hombre han alcanzado. El fasto y el prestigio casi ceremonial son también los aspectos de las obras que se colocan alrededor de la época de la capilla Bardi: el

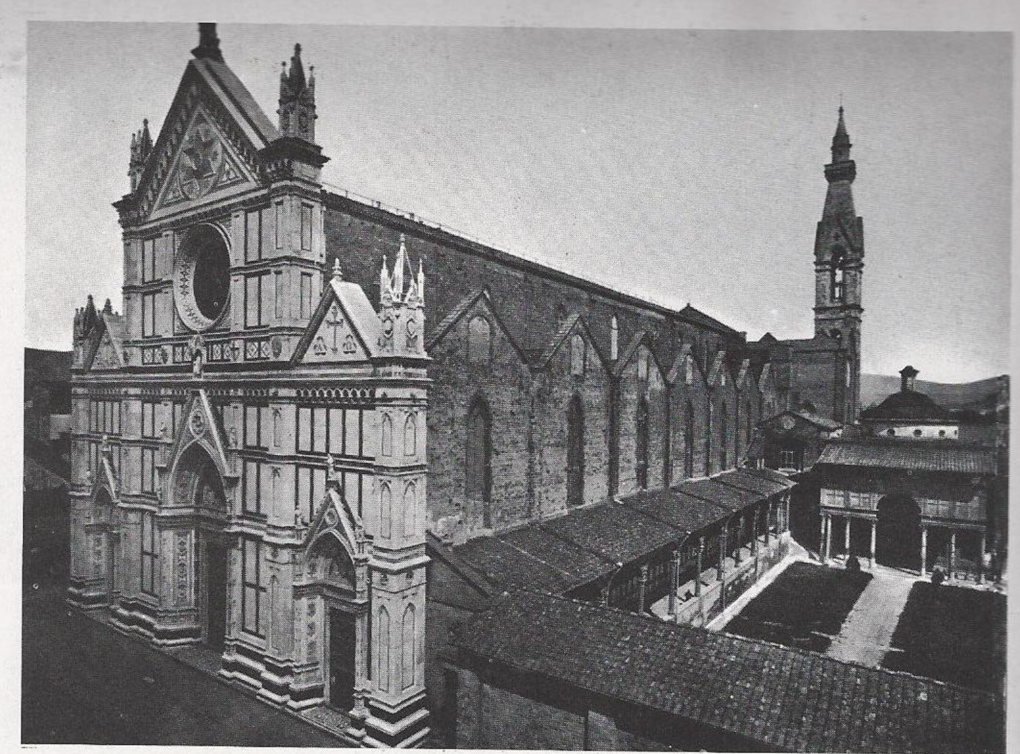
1. Virgen en majestad. *Florencia, Galleria degli Uffizi* (Scala).

1. Detalle de la Aparición al obispo y al hermano Agustín. *Florencia, Santa Cruz, Capilla Bardi* (Alinari).

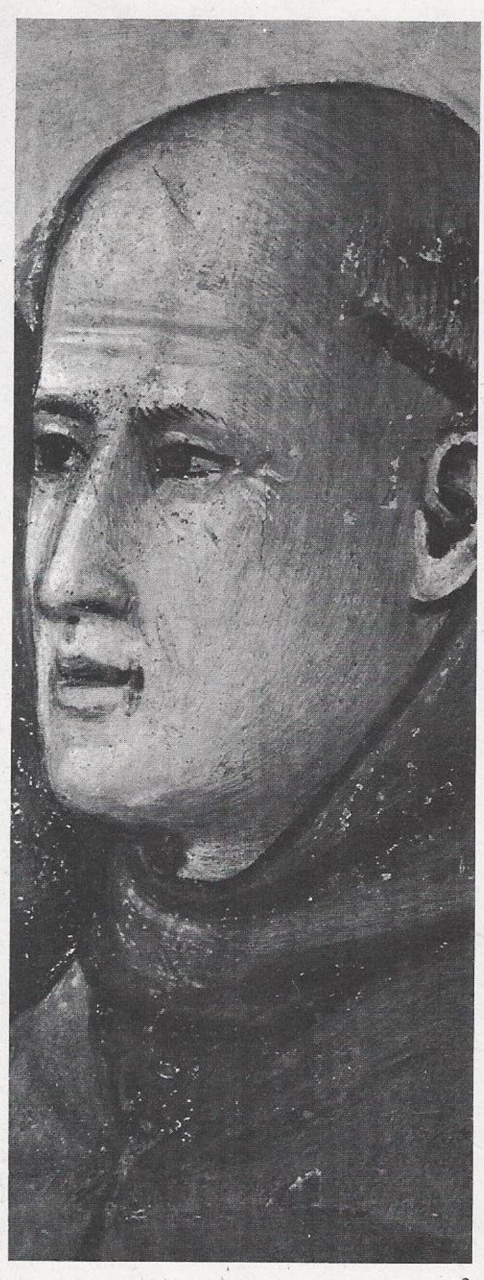
2. Florencia: vista de la iglesia de la Santa Cruz (Alinari).

3. Las capillas Bardi y Peruzzi en Santa Cruz, Florencia (Alinari).

4, 5. Detalles de la Resurrección de Drusiana. *Florencia, Santa Cruz, Capilla Peruzzi* (Scala).



1

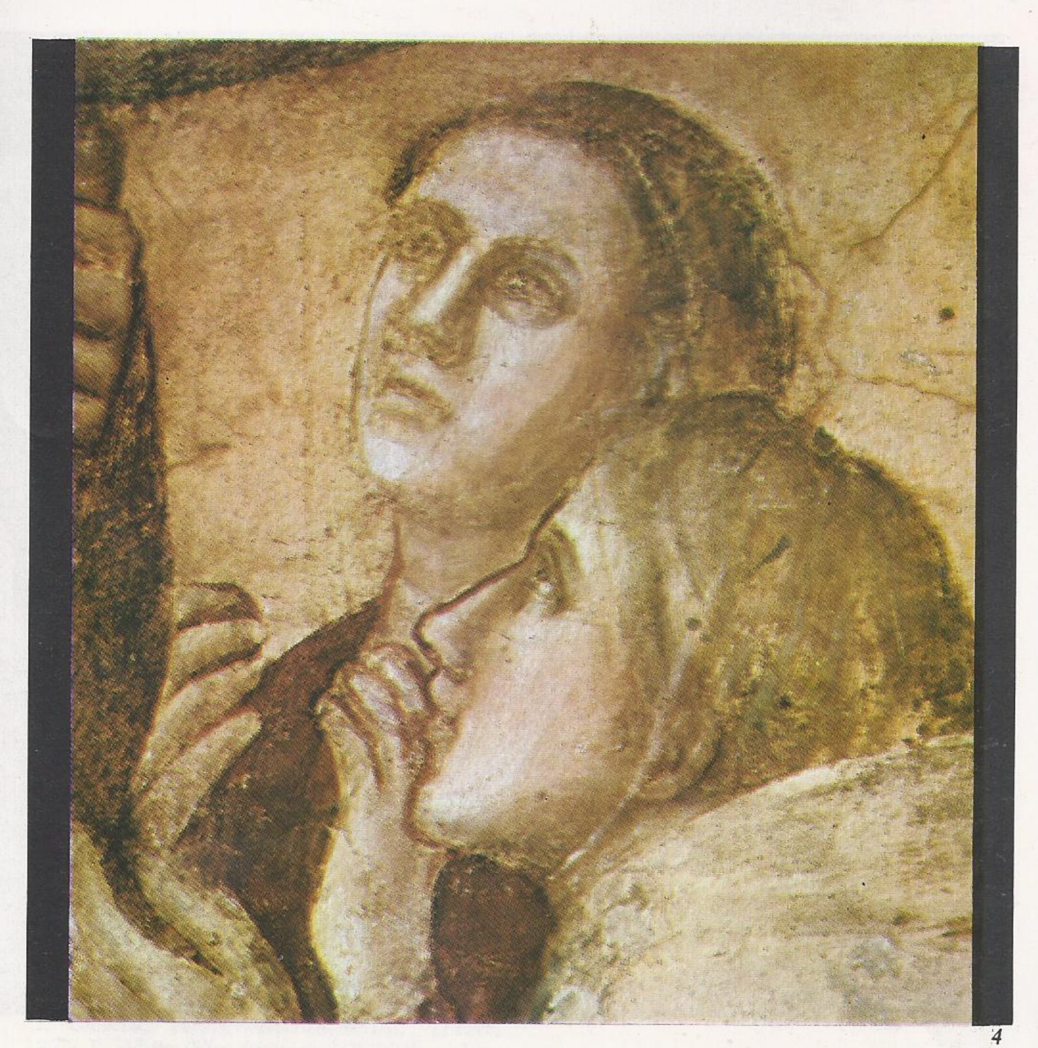


2

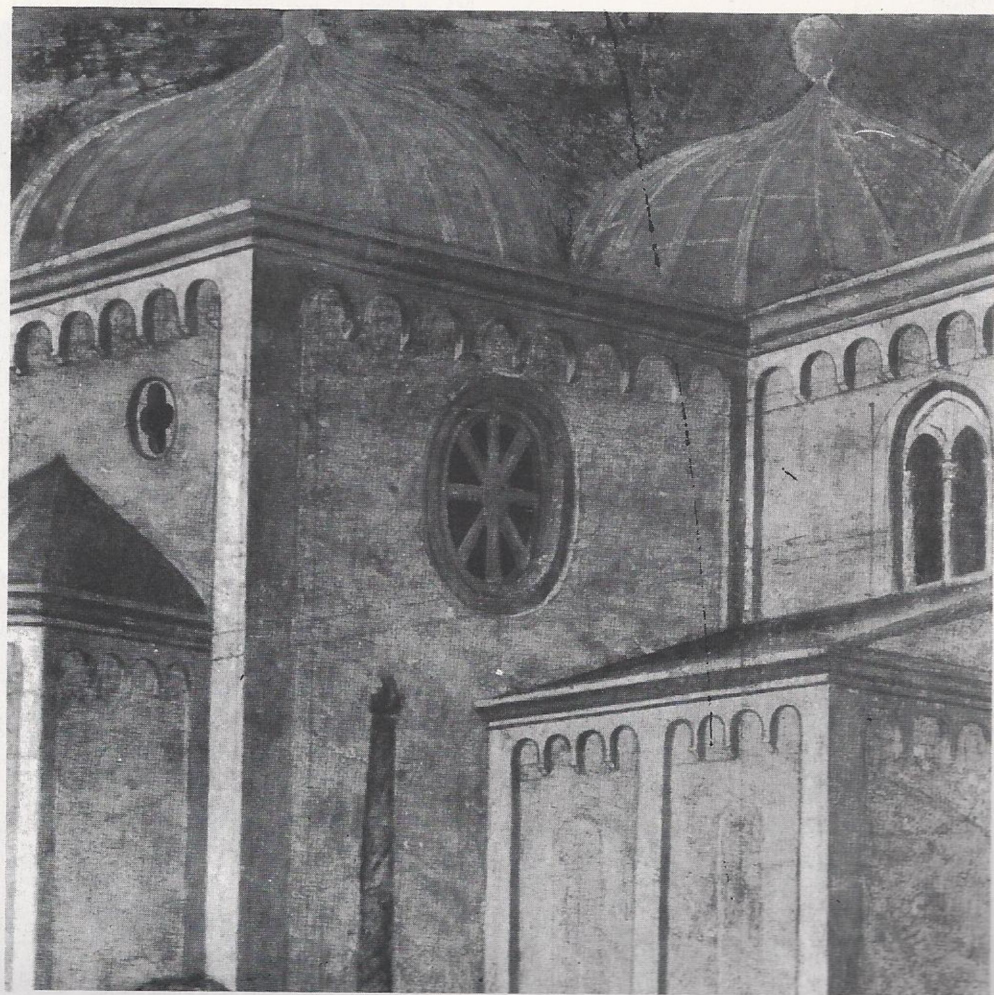
3

En la página 54

1, 2. La Aparición en el Capítulo de Arles *y la* Prueba del fuego ante el Sultán. *Florencia, Santa Cruz, Cavilla Bardi* (Alinari).



4



5

1

2

políptico Stefaneschi, el políptico de Bolonia, la *Coronación de la Virgen* de la capilla Baroncelli, la *Crucifixión* de Berlín. Son obras para las cuales la medida de la autografía se discute en forma diversa; pero en ellas se advierten la sutileza pictórica y luminista del Giotto tardío, su penetración de perspectiva, en muchos casos también su profundidad humana.

El "Campanile de Giotto"

En el gusto fastuoso, rica y sutilmente adornado del Giotto tardío se inspira también el *Campanile* florentino, la más famosa y la única cierta de las obras arquitectónicas a él atribuidas. Es mérito de Gioseffi haber retomado recientemente el problema del *Campanile*, demostrando su conexión con la pintura giottesca e intentando reconstruir el proyecto giottesco en base al pergamino conservado en el museo de la Obra de Siena. Se sabe, en efecto, que Giotto sólo alcanzó a poner los fundamentos y construir el primer orden con los hexágonos dentro de los recuadros. Luego Andrea Pisano redobló este orden, con rombos dentro de los recuadros, y construyó dos órdenes con pilastras y nichos. Luego Talenti volvió en parte al proyecto giottesco retomando el motivo de las ajimeces y los recuadros que las contienen, pero desarrollando el *campanile* según un sentido más grandioso y una altura mayor, también para adecuarse a la altura de la nave de la catedral. Si es exacta la hipótesis de Gioseffi en el sentido de que el pergamino sienés refleja el primitivo proyecto giottesco, el *campanile* habría debido ser una gran caña estrechada por contrafuertes octogonales de inspiración gótica y coronada por un frágil farol al que rodeaba una altísima cúspide. En las caras, sobre el basamento de espejos rectangulares, habrían debido erigirse cinco planos, cada uno de los cuales de conformación cuadrada. Dentro de éstos, la superficie habría debido estar dividida en tantos cuadrados concéntricos de mármol rojo con hexágonos insertados. En el centro del espejo más bajo habría debido hallarse un motivo ornamental; en el recuadro superior el cuadrado central estaba ocupado por biforas y por su marco. Así, lo mismo para el siguiente, mientras en el cuarto dos biforas ligadas en tabernáculo habrían ocupado todo el espejo comprendido entre los dos contrafrentes. Entonces, todo ello se da como una cerrada unidad no sólo en el desarrollo arquitectónico sino también en la sucesión del aparato decorativo. Es esto lo que induce a compartir la hipótesis de Gioseffi, donde justamente sentido "antiguo" y sutilezas góticas se unen espontáneamente en un conjunto de gran riqueza. En tono, como se decía, con la pintura del útimo Giotto, tan refinada y al mismo tiempo augusta, en la que el propósito de proporcionarle a su época una imagen de sí más noble que la verdadera no extingue aquel deseo de conocimiento, aquella alta tensión humana que lo han alentado en toda su larga y gloriosa carrera.

Bibliografía

La vasta bibliografía referida a Giotto fue recogida, hasta 1937, por E. Salvini, *Giotto-Bibliografía*, Roma, 1938. Para los años sucesivos cfr. R. Oertel, *Wende der Giotto-Forschung* en "Zeitschrift für Kunst-geschichte" 1943-44, pp. 1-27.

Como obras generales, véase:

H. Thode, *Giotto*, Leipzig, 1899; H. Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, Berlín, 1885; F. Rintelen, *Giotto und die Giotto-Apokryphen*, Leipzig, 1912; E. Rosenthal, *Giotto in der mittelalterlichen Geistesentwicklung*, Ausburgo, 1924; K. Weigelt, *Giotto*, Leipzig, 1925; C. Carra, *Giotto*, Roma, 1924; G. L. Luzzatto, *L'Arte di Giotto*, Bolonia, 1928; R. Longhi, *Arte Italiana e Arte tedesca*, Florencia, 1939; P. Toesca, *Giotto*, Turín, 1951; R. Oertel, *Die Frühzeit der italienische Malerei*, Stuttgart, 1953; G. Gnudi *Giotto*, Milán, 1959; E. Battisti, *Giotto*, Ginebra, 1960; R. Salvini, *Tutta la pittura di Giotto*, Milán, 1962; D. Gioseffi, *Giotto architetto*, Milán, 1963.

Para los problemas u obras particulares, véase:
Para el espacio y la perspectiva:

D. Gioseffi, *Perspectiva artificialis*, Trieste, 1957; J. White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, Londres, 1957; D. Gioseffi, *Giotto architetto*, Milán, 1963.

Sobre los frescos de Asís:

L. Coletti, *Gli affreschi della Basilica de Assisi*, Bérgamo, 1949; C. Brandi, *Duccio*, Florencia, 1951; C. L. Ragghianti, *Pittura del Dugento a Firenze*, Florencia, 1951; C. L. Ragghianti, *Pittura del Dugento a Firenze*, Florencia, 1955; M. Meiss, *¿Giotto and Assisi?* Nueva York, 1960; Ferdinando Bologna, *La pittura italiana delle origini*, Roma-Dresden, 1962; Leonetto Tintori y Milliard Meiss, *The Painting of the Life of St. Francis in Assisi*, Nueva York, 1962.

Sobre las obras padovanas:

A. Tolomei, *La Cappella degli Scrovegni e l'Arena di Padova*, Padua, 1881; A. Moschetti, *La Cappella degli Scrovegni e gli affreschi di Giotto*, Florencia, 1904.

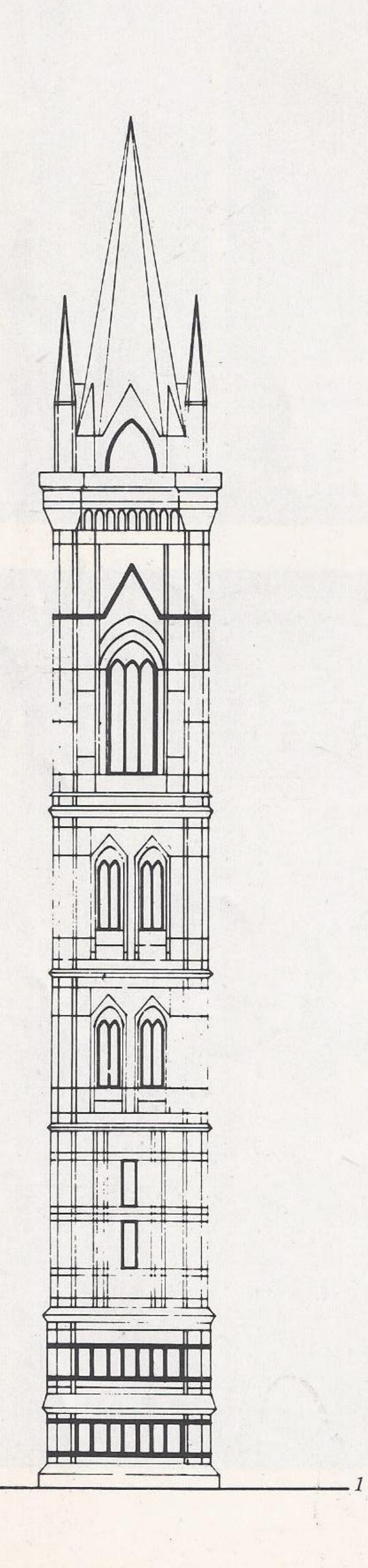
Sobre el Campanile:

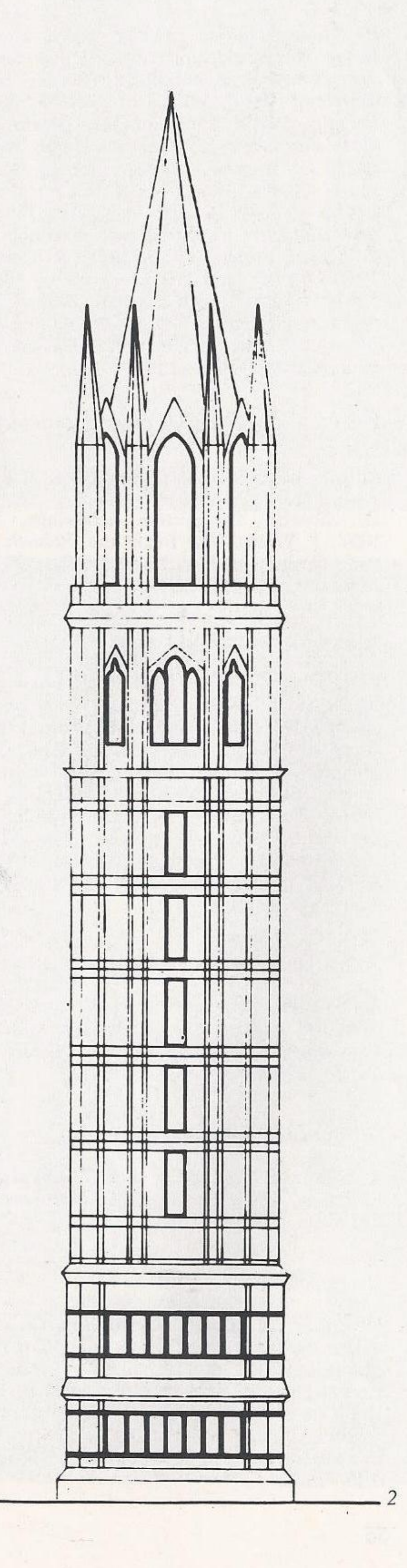
S. Guasti, *Il Campanile di S. Maria del Fiore*, Florencia, 1885; G. Gioseffi, *Giotto architetto*, Florencia, 1963.

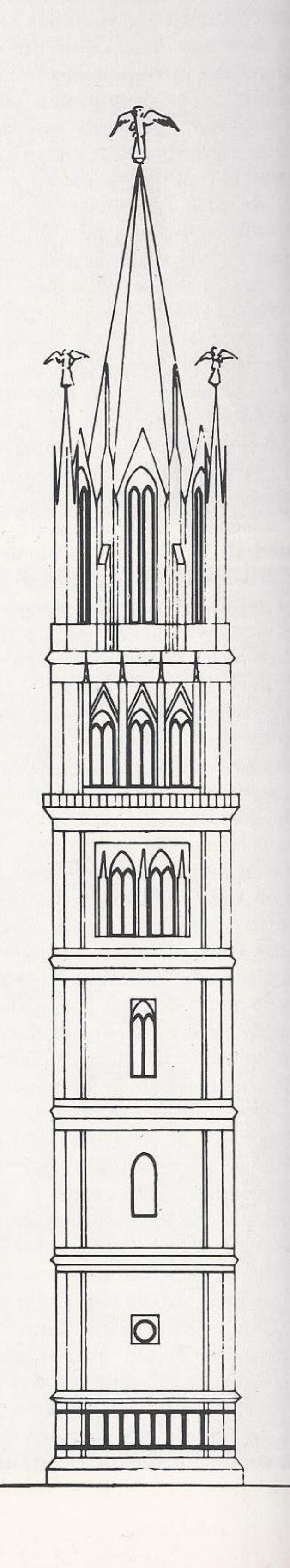
En español:

F. Antal, *La pintura florentina y su ambiente social en los siglos XIV y XV*, Guadarrama, Madrid, 1965; J. de la Encina, *La pintura italiana del Renacimiento*, F.C.E., México, Bs. As., 1950; *La pintura italiana: el "quattrocento" florentino*, Garriga, Madrid, 1951; *La pintura italiana de Bizancio al Renacimiento*, Garriga, Madrid, 1950.

1, 2, 3. Diseño esquemático del Campanile según el pergamino sienés (proyecto de Giotto), diseño esquemático del presumible proyecto de Andrea y diseño esquemático del proyecto definitivo mediante restitución gráfica de la cúspide. De D. Gioseffi, Giotto architetto, *Milán Edizioni di Comunità, 1963.*









Para los que quieren conocer y comprender el arte...

BIBLIOTECA FUNDAMENTAL DE ARTE empieza a publicar su primera obra extraordinaria:



Cartas a su hermano Theo



Venta de afiches en CENTRO EDITOR DE AMERICA LATINA: Piedras 83 - Rincón 87, Capital

¡Todo el arte de una época a través de la vida y las cartas apasionantes de un artista genial!

Más de 150 reproducciones a todo color...
Más de 200 ilustraciones en blanco y negro...

Además, las biografías de Manet, Renoir, Cézanne, Gauguin, Toulouse-Lautrec, Monet, Pisarro y otros grandes artistas de la época, decenas de artículos sobre el impresionismo, el color y otros temas fundamentales para entender el arte contemporáneo.

EN SOLO 14 FASCICULOS, usted podrá completar esta magnífica obra de la BIBLIOTECA FUNDAMENTAL DE ARTE, que le ofrece una serie de obras a través de las cuales usted podrá tener el panorama más completo de los grandes movimientos artísticos, vistos por sus grandes protagonistas.

CARTAS DE VAN GOGH A SU HERMANO THEO, **de Van Gogh**
LOS PINTORES CUBISTAS, **de Apollinaire**
TRATADO DE LA PINTURA, **de Leonardo**
LOS SALONES, **de Diderot...**

Cada obra es independiente de las demás y usted podrá completarla en pocas semanas.

$ 1.80 *Aparece los viernes.*

¡Coléccionela!

Uruguay $130

Ver detalle del canje al dorso

ARGENTINA			
Nº 111 al Nº 101	$ 1.50	m$n. 150.—	
Nº 100 al Nº 1	$ 2.50	m$n. 250.—	

COLOMBIA: $ 7.-
MEXICO: $ 5
PERU: S/ 18
URUGUAY: $ 90
VENEZUELA: Bs. 2.50